Mus. th.

1147.

Forkel

H. L. 57. a.
Mus. Hs. 1147—3

<36618585430010

<36618585430010

Bayer. Staatsbibliothek

Musikalisch-kritische

Bibliothek,

von

Johann Nicolaus Forkel.

Dritter Band.

——— precor *integra*
Cum mente, nec turpem senectam
Degere, nec *Cithara* carentem.

Hor. Od. xxxi. L. i.

Gotha,
bey Carl Wilhelm Ettinger, 1779.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

BAYERISCHE STAATS- BIBLIOTHEK MÜNCHEN

Innhalt
des dritten Bandes
der
musikalisch-kritischen Bibliothek.

I. 1) Abhandlung vom Singen der Gedichte, und von der Kraft des Rhythmus. Aus dem Lateinischen des Isaac Vossius. S. 1

2) Einige Anmerkungen über die Pythagorische Musik, von Hrn. Prof. Tiedemann. 107

II. Recensionen theoretischer Werke.

1) A general History of Music etc. By *Charles Burney*. Erster Band. 117

2) Die Kunst des reinen Satzes in der Musik, aus sicheren Grundsätzen hergeleitet ꝛc. von Johann Philipp Kirnberger. 191

3) Von der musikalischen Deklamation. 226

4) Zwanzig Componisten; und: Tonkunst, von C. L. Junker. 235

III. Recensionen praktischer Werke.

1) Ariadne auf Naxos, und: Medea, zwey Duodramen von Hrn. Kapellmeister Benda. 250

IV. Historische Nachrichten.

Lebenslauf des ehemaligen Königl. Preußischen Kapellmeisters, C. H. Graun. 286

V. Litterarische Anzeigen.

1) Essai sur la Musique, par Mr. de Laborde. 300

2) Ankündigung von hinterlassenen Compositionen des J. J. Rousseau. 306

3) Entre-

Innhalt.

3) Entretiens sur l'etat de la Musique grecque etc. S. 307

4) L'Enéide, Opera françois etc. 309

5) Anzeige von der Ausgabe verschiedener musikalischer Werke, welche in Paris veranstaltet ist. 311

6) De la Musique en Italie, par le Prince de *Beloselski*. 312

7) Briefe über den gegenwärtigen Zustand von England, besonders in Ansehung der Politik, der Künste, der Sitten und der schönen Wissenschaften. 315

8) Anzeige einer musikalischen Niederlage, welche Herr Westphal und Compagnie in Hamburg errichtet hat. 317

9) Praktische Beyträge zur Geschichte der Musik, musikalischen Litteratur ꝛc. von **Chr. Gottfr. Thomas.** 319

VI. Neue Erfindungen. 321

VII. Todesfälle. 329

VIII. Anecdoten. 335

IX. Musikalische Neuigkeiten. 340

X. Musikalische Gedichte. 348

I. Ab-

I.

Vom

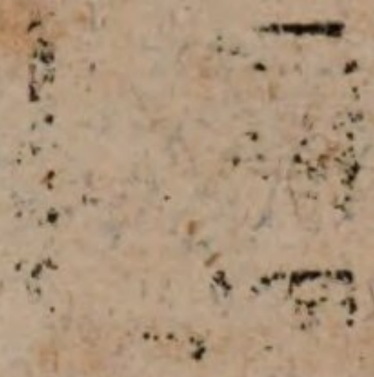
Singen der Gedichte,

und

von der Kraft des Rhythmus.

Aus dem Lateinischen des

Isaac Vossius.



Vorerinnerung.

Die nachfolgende Abhandlung ist zwar bekannt genug, aber doch noch nie in einer lesbaren Uebersetzung unter diejenige Classe von Musikern und Musikfreunden gebracht worden, die sie in ihrer Ursprache nicht lesen kann. Ich habe daher kein Bedenken getragen, sie als ein nunmehro selten gewordenes Werk in dieser Bibliothek aufzunehmen, ohne mich jedoch auf eine Widerlegung der häufig darinn vorkommenden sonderbaren und gänzlich falschen Meynungen einzulassen; zumal da es sehr viele treffliche Bemerkungen enthält, und in Absicht der minder trefflichen jeder Leser von Urtheil sehr leicht selbst finden wird, woran es dem alten Vossius gefehlt haben mag. Nur dieser Uebersetzung wegen muß ich einiges erinnern. Die einzige deutsche Uebersetzung, welche von dieser Abhandlung veranstal-

tet, und mir bekannt geworden ist, findet sich im 1sten Bande der Berlinischen Sammlung vermischter Schriften, zur Beförderung der schönen Wissenschaften und freyen Künste. 1759. Sie ist aber in der That zu steif, und zu voll von altväterischen Ausdrücken, als daß sie sich gut lesen ließe, und als daß ich sie ganz unverändert hätte abdrucken lassen mögen. Ich habe sie daher dadurch lesbarer machen wollen, daß ich sie beynahe ganz neu übersetzte. Jedoch ist, was dieser gewünschten bessern Lesbarkeit unbeschadet von der alten Uebersetzung beybehalten werden konnte, beybehalten worden.

Zuschrift

Zuschrift

an den

Grafen von Arlington,

geheimen Rath und ersten Staatsminister des Königs von Großbritannien.

Mylord,

Nie ist wohl ein Zeitalter gewesen, welches nicht entweder gar zu vortheilhaft, oder gar zu nachtheilig von seinen Wissenschaften, Sitten und Gebräuchen geurtheilt hätte. Gemeiniglich sind diejenigen Leute, welche sich in dem Zeitalter, in welchem sie leben, nicht sonderlich empor schwingen können, die tadelsüchtigsten und mißvergnügtesten; andere hingegen, welche sich eines günstigern Schicksals zu erfreuen haben, finden ihr gegenwärtiges Zeitalter wiederum so vortrefflich, daß sie keinen Anstand nehmen, es, in Rücksicht auf ihr Wohlbefinden, für das allerbeste und erleuchteste zu halten. So lange Menschen auf Erden gewesen, hat sich diese Verschiedenheit in ihrem Urtheile geäußert. Man kann jedoch sagen, daß die Zahl derer, denen ihr Zeitalter allzuwohl gefallen hat, jedesmal die größeste gewesen; theils weil es die allgemeine Höflichkeit zu erfordern scheint, daß man von seinen Zeitgenossen günstig urtheile, meistens aber, weil Zufrieden-

heit und Zuneigung immer gerne von sich anfängt. Man rühmt daher desto lieber denjenigen Theil eines Zeitalters, in welchem man selbst eine nicht geringe Person vorgestellt zu haben glaubt. Dieß läßt sich aufs deutlichste daraus sehen, daß auch sogar Menschen aus der niedrigsten und elendesten Classe von ihrem Zeitalter so eingenommen sind, daß sie sich im Ernste für beleidigt halten, wenn ein anderes Jahrhundert als das ihrige vorzüglich gerühmt wird. So weise und wohlthätig hat die gütige Natur für das menschliche Geschlecht gesorgt! Es klage worüber es wolle; über seinen Verstand wird es gewiß nicht klagen, und jedes Glied desselben wird desto stolzer auf sich seyn, je schwächer es am Verstande ist. Würde man, wenn es anders wäre, unter vielen tausenden wohl einen finden, der ohne Mißvergnügen und Unzufriedenheit mit sich selbst lebte, und nicht glaubte, sein Leben sey ihm zur Last und zur Strafe mitgetheilt? Man kann also sicher glauben, die Natur habe, als eine freundliche und gefällige Mutter, ihren armen Kindern diese Gesinnung als eine Wohlthat zu ihrem Troste eingepflanzt, und lieber gewollt, daß sie im Irrthum glücklich, als durch Selbsterkenntniß unglücklich seyn sollten. Wie sehr es in diesem Stücke dem menschlichen Herzen an richtiger Kenntniß mangele, läßt sich auch daraus abnehmen, daß man auf der ganzen Erde vielleicht nicht einen Menschen finden wird, der seinen Nebenmenschen Klugheit und Einsichten zugestehen zu müssen glaubt, woferne ihm diese Vorzüge nicht auch von andern zugestanden werden; auch keinen, der es zugeben würde, ihn einen Thoren zu schelten, woferne nicht die meisten seiner Nebenmenschen mit eben dem Namen belegt würden. Könnte man dem Menschen eben so gut ins Herz, als ins Gesicht, sehen, so würde man offenbar bemerken, daß noch keinem Erdbeherrscher je so sehr mit Worten geschmeichelt worden, als auch

der geringste Mensch sich selbst zu schmeicheln pflegt. Ein Unglück ist dieses allerdings; aber, nimm dem Menschen diesen Wahn, du wirst ihm alsdenn auch mehr als seine halbe Glückseligkeit nehmen.

Aus diesem Grunde kömmt es denn auch, meiner Meynung nach, daß den Wissenschaften öfters Vorwürfe gemacht werden, und manche glauben, es sey nicht gut, diese von der Natur bestimmten Schranken zu überschreiten; man müsse die Menschen lassen, wie sie sind; es sey ein schlechtes Verdienst um das menschliche Geschlecht, es aus seinem Stande der Unschuld herausreissen zu wollen; es sey nicht nur unfreundlich, sondern auch grausam, dem Menschen sein einziges Vergnügen zu entreissen, womit er sich vielleicht wider Unglück und Ungemach trösten und schützen könne. Wie unbillig aber diese Vorwürfe sind, zeigen selbst diejenigen, welche sie machen; denn sie selbst suchen immer Vorzüge vor andern zu gewinnen, und sich dem Zustande zu entziehen, den sie andern so gerne aufbürden wollen. Wenn jemand glaubt, Einfalt und Unwissenheit sey der Natur am gemäßesten, weil sie das erste ist, was die Natur äußert; was heißt das denn anders, als sich die Natur immer in ihrer Kindheit, immer unausgebildet vorstellen? Hat denn nicht eben diese Natur dem Menschen alle jene Wissenschaften und Künste gezeigt, welche nachher ihrer Vortrefflichkeit und ihres Nutzens wegen weiter fortgepflanzt worden, und einer den andern gelehrt hat? Vergebens macht man auch den Künsten den Vorwurf, daß ihre Erfindung allerley Unglücksfälle über die Menschen gebracht habe; gerade als wenn dieses die Schuld der Natur, und nicht vielmehr die Schuld derjenigen sey, die sich der guten Gaben der Natur übel bedienen. Man muß auf das Maaß von Gutem sehen, welches dem menschlichen Leben aus dem Gebrauche der Wissenschaf-

ten und Künste erwächst, wenn man es deutlich einsehen will, daß sie eine Wohlthat sind; daß durch sie das schlechtere verdrängt, und das nützlichere und angenehmere erhalten wird. Wie dankbar man ehedem gegen alle diejenigen gewesen, welche auf diese Art zur Verschönerung des menschlichen Lebens etwas beygetragen haben, zeigen die den ersten Erfindern nützlicher Dinge erwiesenen Ehrenbezeigungen, die man ihnen gewiß nicht ertheilt haben würde, wenn sie sich durch ihre Erfindungen nicht um das menschliche Geschlecht verdient gemacht hätten.

Indessen sind die Menschen nun einmal so geartet, und auch die nützlichsten Dienste werden von vielen scheel und mit Verdruß angesehen, wenn sie nicht vollkommen mit der schon einmal eingeführten und angenommenen Gewohnheit übereinstimmen. Ich sehe daher schon im voraus, man wird mit meiner Behauptung, daß das heutige Singen nichts tauge, nicht zufrieden seyn. Ist es aber nicht die Seuche aller Zeiten gewesen, an sich und seinen Werken besondere Vorzüge zu bemerken? Können wir wohl, wenn wir nur von unserm Zeitalter einige Begriffe haben, von den frühern Jahrhunderten besser urtheilen, als derjenige von fremden Ländern und Sitten urtheilen würde, der nie aus seinem Vaterlande gekommen? Wenn wir in diesem Falle richtig urtheilen wollen, so müssen wir alles selbst erwägen, so müssen wir Jahrhunderte gegen einander halten, vergleichen, und aus dieser Vergleichung die Wahrheit heraus bringen. Wer daher unsere heutige Musik der ältern vorziehen will, der erkläre mir doch, woher es denn komme, daß, so wirksam auch Worte und Reden an sich selbst sind, und so leicht auch ein beredter Mann die Gemüther seiner Zuhörer bewegen kann, dennoch Worte und Reden, wenn sie mit Gesang verbunden

sind,

sind, nicht mehr so rühren, sondern von ihrer Wirksamkeit so viel verlieren, daß es in diesem Falle kein heutiger Tonkünstler auch nur mit dem mittelmäßigsten Redner aufnehmen kann? Unter denen, die die Ursache dieses Umstandes aufsuchen wollten, haben einige vorgegeben, die Alten hätten eine Art von Harmonie gehabt, welche jetzt nicht mehr bekannt sey. Andere suchen die Ursache in der größten Geschicklichkeit, womit sich die Alten der halben Töne sollen zu bedienen gewußt haben. Die Unwissenden aber erklären nach ihrer Gewohnheit alles für Mährchen und Fabeln, was sie nicht verstehen, oder zu erreichen vermögen. Diese letztern verdienen ausgelacht zu werden; und die Antworten der übrigen befriedigen mich nicht. Denn, ob ich gleich gerne zugebe, daß die Alten in demjenigen Theil der Musik, welchen wir Harmonie nennen, unsern heutigen Tonkünstlern weit vorzuziehen waren, so zweifle ich doch, ob die große Wirksamkeit der alten Musik der Harmonie zugeschrieben werden könne. Bey einem Gesang ist hauptsächlich dreyerley zu bemerken: Die **Harmonie**, der **Text** und der **Rhythmus**. Die **Harmonie** hat es mit den Tönen zu thun; der **Text** mit dem Verstande und der deutlichen Aussprache der Worte; und der **Rhythmus** mit einer zierlichen Bewegung der Melodie. Was zur Harmonie gehört, ist zwar von den Neuern weitläuftig abgehandelt worden; aber doch noch lange nicht so erschöpft, daß nicht noch viele dahin gehörige Dinge unaufgeklärt übrig wären. Auch muß man nicht unbemerkt lassen, daß das meiste gute, was die neuern musikalischen Schriftsteller dieses und des vorhergehenden Jahrhunderts enthalten, aus den Schriften der Alten genommen sey. Demohngeachtet kann aber doch nicht geläugnet werden, daß unsere neuern Schriftsteller diesen Theil der Tonkunst weit sorgfältiger ausgearbeitet haben, als die übrigen beyden. Diese letztern haben sie

entweder ganz vernachläßigt, oder doch so behandelt, daß alles gesagt ist, nur nicht das, was hätte gesagt werden sollen. Aller Gesang, oder alle Harmonie, sie sey so schön sie immer wolle, ist weiter nicht als ein leerer Ton, wenn nicht verständliche Worte und eine bedeutungsvolle Bewegung hinzukömmt. Daher darf sich niemand wundern, wenn unserer heutigen Musik jene Wirksamkeit mangelt, welche man der alten mit so vielen Lobeserhebungen zuschreibt. Bey unsern heutigen Sängern versteht man kaum den zehnten Theil von dem, was sie singen. Kurze Sylben verlängern sie, und lange verkürzen sie, wider die Natur der Sprache; ein einziges Wort wiederholen sie oft mehr als zehnmal, und verunstalten und verstümmeln durch dieses Verfahren die wahre und richtige Aussprache so sehr, daß man nicht im Stande ist, den Innhalt ihres Liedes zu begreifen. Wenn man das einzige theatralische Recitativ ausnimmt, so hört man jetzt kaum noch eine Musik, in welcher gehörig auf den Verstand der Worte gesehen wird. Sogar auch dieses ausgenommene Recitativ wird nicht immer so sorgfältig behandelt, daß nicht noch häufig dabey wider das Sylbenmaaß gefehlt würde. Und noch außerdem hat es den Hauptfehler, daß der Rhythmus, d. h. die geschickte Abmessung und Bewegung der Verse, die gleichsam die Seele eines Liedes ist, gänzlich mangelt.

Ich glaube daher keine unnütze Arbeit übernommen zu haben, wenn ich die Natur und die bewunderswürdige Gewalt des Rhythmus auf unsere Leidenschaften in einer kleinen Schrift untersuche. Wenn ich gleich nicht im Stande bin, diese Materie nach Würden zu behandeln; so wird mein Unternehmen doch vielleicht dazu dienen, daß andere aufgemuntert werden, diese Materie mit gröfserer Geschicklichkeit zu untersuchen. Sie aber, My-

lord,

lord, bitte ich, mich nicht mit weniger gütigen Augen anzusehen, wenn ich von den Werken und Erfindungen der Alten mehr halte, als von den Werken der Neuern. Ich bin kein Feind meines Jahrhunderts; ich will allen denen von Herzen wohl, welche sich um dasselbe verdient zu machen suchen. Aber es scheint mir unbillig, seinem Zeitalter so zugethan zu seyn, daß man kein anderes Jahrhundert schätzen und bewundern zu dürfen glaubt. Die Bewohner unserer heutigen Welt mögen sich begnügen, wenn sie die nächstverflossenen zwölf, oder auch mehrere Jahrhunderte übertreffen; wenn sie die Oberhand über alle vergangene Jahrhunderte verlangen, so werden sie gewiß ihren Nachkommen zum Gelächter werden. Durchsuchen Sie alle Büchersäle, und sagen dann, ob Sie nicht gestehen müssen, daß diejenigen Schriften, welche uns das Alterthum hinterlassen hat, die vorzüglichsten und besten sind. Daß unsere Kenntnisse erweitert, und unser Geist ausgebildet worden ist, sind wir alles jenen schuldig; und unser Zeitalter kann auf keine andere Art vorzüglicher zu seyn scheinen, als weil so viel vergangene Jahrhunderte zum Unterrichte desselben vorgearbeitet haben. Selbst in jenen Künsten, welche zum erlaubten Zeitvertreib und zu einer anständigen Ergötzung dienen, sind wir ihnen nachzusetzen, wie Sie mir leicht zugestehen würden, wenn es Ihre häufigen Staatsgeschäfte zuließen, einige Augenblicke auf die Untersuchung meiner Meynung zu verwenden. Diese Materie verdient in der That die Aufmerksamkeit eines jeden, der sich, oder andern nützen will. Ich schmeichle mir nicht etwas außerordentliches geleistet zu haben. Wenn indessen nur Ihnen, Mylord, diese Schrift nicht ganz unerheblich vorkömmt, der Sie besser als jemand das Nützliche und Vortreffliche in den Wissenschaften zu beurtheilen wissen, so will ich mich gerne über die Urtheile anderer, die nicht mit mir übereinstimmen, beruhigen.

ruhigen. Ich weiß, wie schwer es ist, Gesinnungen, die seit so vielen Jahrhunderten eingewurzelt sind, auf einmal zu ändern. Es soll mir genug seyn, wenn ich nur dieß eine erhalte: daß unsere heutigen Tonkünstler von der Musik der Alten günstiger, und von der ihrigen bescheidener denken lernen. Sollte ich auch diese Absicht nicht erreichen, und meine Arbeit gänzlich ohne Nutzen seyn, so hoffe ich doch, Mylord, Sie werden mir deswegen Dero Wohlwollen nicht entziehen. Ihre Gewogenheit ist, Fehler zu hassen, und nicht Menschen. Mir wird es dahero schon genug seyn, wenn ich auch mit meiner Arbeit nichts nützen sollte, wenigstens meine gute Absicht gezeigt zu haben. Sollte auch diese geringe Schrift Ihrer nicht würdig, und meiner Ihnen schuldigen Ehrfurcht und Hochachtung nicht angemessen seyn, so denken Sie, sie sey Ihnen von einem andern, als von Ihrem Cosmopoliten, übersendet worden. London, 1671.

Vom

Vom
Singen der Gedichte,
und
von der Kraft des Rhythmus.

Diejenigen, welche glauben, es sey keine Kunst älter als die Poetik, urtheilen nicht unrecht. Denn, wenn gesungen worden ist, so lange Menschen auf Erden sind; so muß nothwendig der Ursprung dieser Kunst schon bey den ersten Jahren der Welt zu finden seyn. Es muß aber überhaupt unter dem Singen ein Unterschied gemacht werden; denn auch Vögel singen, und ihre Stimmen geben an Vortrefflichkeit und hellem Klang den menschlichen Stimmen nichts nach. Wir unterscheiden daher zwischen dem **bloßen Singen** (cantus nudus seu simplex), und dem mit **Worten verbundenen Singen** (cantus verbis et vocabulis adstrictus). Da die Menschen allein des letztern fähig sind, so ist es auch klar, daß die Poetik allein für die Menschen gehört. Doch kann man deswegen noch nicht alle, welche einen Gesang singen, Poeten nennen; obgleich einige dieser Meynung sind, weil vor Zeiten alle Poeten auch zugleich Musikverständige

dige waren. Ich bin aber dieser Meynung ganz und gar nicht; zumal da selbst das Wort Poesie ganz offenbar dagegen ist. So viel ist indessen gewiß, daß alle Poesie ehemals gesungen worden; daß aber bloß allein die Poeten auch die Sänger ihrer Poesie gewesen, wird so leicht kein Verständiger behaupten. Unter beyden war dieser Unterschied, daß man diejenigen, welche die Lieder verfertigten, Poeten, diejenigen aber, welche diese Lieder absangen, Sänger, oder mit einem etwas vornehmern Namen, Musiker nannte. Wenn wir also auf die ursprüngliche Bedeutung der Benennung sehen, so kann die Poesie und ein Gedicht nichts anders gewesen seyn, als eine Zusammensetzung von Worten, welche zum Singen bequem sind. Hieraus folgt, daß, was nicht gesungen wird, oder gesungen werden kann, auch keine Poesie sey; wie aus dem folgenden noch deutlicher erhellen wird. Wie aber die Gedichte der ersten Menschen beschaffen gewesen, läßt sich nicht mit Gewißheit sagen, weil uns nichts davon übrig geblieben ist, woraus man etwas zuverläßiges sehen könnte. Da indessen im Anfange alle Künste schlecht und einfach gewesen, und immer nur sehr langsam von diesem einfachen Anfang zum Gipfel ihrer Vollkommenheit fortgeschritten sind; so ist leicht zu erachten, daß es der Poesie nicht anders könne ergangen seyn; und man hat gewiß eher Lieder gehabt, als Regeln, nach welchen Lieder zu machen sind. Von der Beschaffenheit der hebräischen Poesie ist uns gar nichts bekannt; und was einige darüber geschrieben haben, ist so beschaffen, daß es eben so gut, und noch besser gewesen wäre, wenn sie es nicht geschrieben hätten. Was also zur Lehre von der Poesie gehört, muß ganz allein aus den Schriften der Griechen geschöpft werden; denn dieses Volk hat diese Kunst vollständiger und glücklicher bearbeitet, als irgend ein anderes; auch hinlängliche Muster hinterlassen, um daraus abnehmen

zu

zu können, zu welcher Vollkommenheit diese Kunst von ihnen gebracht worden. Von den Lateinern braucht man nicht viel zu sagen; diese sind bloß den Griechen gefolgt, und haben nur nachgeahmt, aber nichts neues hinzugethan. Daher kann man bey diesen nur bloß Muster, bey den Griechen aber nebst den Mustern auch Regeln der Kunst suchen. Demnach finden wir in der großen Menge von griechischen Schriften, welche noch übrig sind, keine einzige Probe von der ältesten Poesie; nur darinn scheinen alle Schriftsteller einig zu seyn, daß die ältesten Lieder kein ordentliches Sylbenmaaß gehabt, und also ganz unzierlich gewesen sind. Quintilian war eben dieser Meynung, bey welchem man im letzten Kapitel seines neunten Buchs folgendes liest: „Niemand „kann zweifeln, daß die Gedichte anfänglich ganz roh „und kunstlos gewesen, und daß sie bloß nach einem un„gefähren Ohrenmaaß, und einiger Beobachtung der „gleichlangen Zeilen, gemacht worden, bis man erst nach „und nach die sogenannten Füße erfunden hat.„ Sind nun keine Füße in den Gedichten gewesen, so haben sie auch keinen Rhythmus gehabt; denn aus der geschickten Stellung der Füße entsteht eben dieser Rhythmus. Wie viel Zierde und Hoheit aber diese Füße, und die gehörige Stellung derselben, in die Lieder und Gedichte bringe, wird der Mühe werth seyn, etwas genauer zu untersuchen; und dieses um so viel mehr, da die meisten, welche von der Poetik geschrieben, und oft Kleinigkeiten, die gar nichts zur Sache thun, sehr geflissentlich abgehandelt haben, dennoch das Sylbenmaaß und was zum Rhythmus gehört, worinn gleichsam das Leben dieser Kunst besteht, entweder gar nicht berührt, oder doch nicht so vorgetragen haben, wie sie billig gesollt hätten.

Von den Füßen muß ich zuerst reden, denn sie sind ihrer Natur nach eher als der Rhythmus. Die Bestim-

mung

mung dieser Füße läßt sich zwar leicht aus ihrer Benennung erklären; da es aber zu unserer Zeit Leute giebt, welche den Gebrauch derselben nicht nur für überflüßig, sondern auch für fehlerhaft halten, so wird es hier nöthig seyn, die falsche Meynung dieser Leute zu widerlegen, und die Nothwendigkeit der Füße festzusetzen.

Sie sagen nämlich: ein Lied sey angenehmer und vollkommener, wenn es, gleich einem Flusse in seinem Bette, sanft und ohne allen Anstoß und Aufhalt fortfließe, als wenn es in gewissen abgemessenen Schritten, welche gleichsam eben so viele Anstöße und Aufhaltungen sind, fortschreiten müsse. Allein, wer glaubt, ein Stück könne gefallen und rühren, welches ununterbrochen ohne Glieder und Gelenke immer hintereinander fortgeht, der kennt die Natur des Schönen und Zierlichen nicht. Cicero sagt recht: „In dem, was immer hintereinander ohne Absatz fortgeht, kann man keine Zahl bemerken; hingegen aus den unterschiedenen bald gleichen, bald abwechselnden Zwischenfristen entsteht eine gewisse „Zahl, die man bey fallenden Tropfen vermittelst „der Zwischenzeiten wahrnimmt, bey einem fortströmenden Flusse aber nicht bemerken kann.„ Man sehe sich überall um, und man wird nirgends etwas so ganz Einfaches finden, welches uns ergötzen, oder unsern Sinnen ein Wohlgefallen gewähren könnte. Nimmt man die Zusammensetzung und die Verschiedenheit der Theile weg, so nimmt man auch zu gleicher Zeit die Schönheit hinweg. Denn da alle Zierde und Schönheit aus dem Ebenmaaß der Theile unter einander entspringt, so ist es klar, daß das Einfache, in welchem keine Theile zu bemerken sind, nichts von diesem Ebenmaaße (Symmetrie) haben kann. Da es aber nicht einerley ist, auf welche Art diese Theile neben einander liegen, und manches, was zwar aus vielerley Gliedern zusam-

zusammengesetzt ist, unsere Augen und Empfindungen dennoch beleidigt; so lehrt die Vernunft und Erfahrung, daß die bloße Zusammenfügung verschiedener Theile noch nicht hinreichend sey, Schönheit hervorzubringen, woferne nicht eine geschickte Anordnung dieser Theile, und eine gegenseitige Zusammenstimmung derselben hinzukömmt. Man muß auch noch überdem bemerken, daß nicht nur die Theile unter sich, sondern auch mit den Sachen und Personen, auf die sie sich beziehen, übereinstimmen müssen. Wenn dieses letztere beobachtet wird, so ist alles da, was zur vollkommensten Schönheit gehört, und sie ist um so viel vorzüglicher und auffallender, je mehrere und mannichfaltigere Theile auf diese Art übereinstimmen. Dieß alles ist zwar den meisten schon bekannt; ich habe es aber doch erinnern müssen, damit es desto deutlicher werde, wie groß der Fleiß und die Einsichten der Alten gewesen, die alles aufzufinden gewußt haben, was zur Vortrefflichkeit und Pracht der Gedichte etwas beytragen konnte. Denn, erstlich haben sie beobachtet, es sey nicht genug, daß jede Zeile oder jeder Vers eine gleiche Anzahl von Sylben habe, sondern es sey unumgänglich nothwendig, daß auch das Zeitmaaß (Quantität) einer jeden Sylbe richtig seyn müsse, wenn die Verse zum Gesange bequem seyn sollten. In diesem Falle haben sie sich dadurch helfen können, daß sie die Sylben in lange, kurze und gleichgültige abtheilten. Da sie zweytens bemerkten, daß der Vers keinen zierlichen Gang habe, wenn er ohne abgetheilte Glieder hintereinander fortgehe; so vertheilten sie die Sylben in gewisse Ordnungen, und erfanden die sogenannten Füße, welche aus der Zusammensetzung zwoer, dreyer oder mehrerer Sylben bestanden; damit durch diese Abmessungen und Abschnitte der Gang der Gesänge besser geordnet, und besser abgetheilt werden möchte.

Da es aber nicht gleichgültig ist, wie ein jeder Fuß fortschreite, und man nicht zufrieden seyn darf, wenn nur die Glieder sich fortbewegen, woferne sie nicht auch zugleich mit den Gemüthsbewegungen, welche sie ausdrücken sollen, übereinstimmen; so haben sie Füße von verschiedenem Maaß und von verschiedenen Arten erfunden, womit sie sowohl die sichtbaren Leibesbewegungen, als auch die verborgenen Gesinnungen und Gemüthsbeschaffenheiten so lebhaft auszudrücken wußten, daß in der That beynahe nichts war, was sie durch ihren Gesang und die Abmessungen desselben nicht hätten nachahmen können. Damit uns aber die Eigenschaft und Wirkung eines jeden Fußes deutlich werden möge, wird es gut seyn, sie nach der Reihe zu untersuchen. Wir wollen von den vier Zweysylbigen den Anfang machen.

Der sogenannte **Pyrrichius** (⏑⏑) ist der Ordnung nach der erste, der Würde und dem Nachdruck nach aber der letzte; denn er besteht aus zwo kurzen Sylben, und fliegt daher mehr, als er läuft. Wenn also ein Gedicht nur irgend eine Bedeutung haben soll, so darf er nicht gebraucht werden, weil ihm Maaß und Gewicht gänzlich mangelt. Er ist bloß zur Nachahmung geschwinder Bewegungen bequem, so wie die bewafneten Tänze der Korybanten bey den Griechen, und der Salier bey den Römern waren; daher auch vermuthlich seine Benennung von dieser Geschwindigkeit hergenommen ist, von πῦρ, gleichsam ganz feurig.

Diesem steht der **Spondeus** entgegen, welcher aus zwo langen Sylben besteht. Dieser Fuß hat einen langsamen und sehr prächtigen Gang; wird auch deswegen am besten nur bey sehr ernsthaften, und hauptsächlich bey heiligen Dingen gebraucht, wie es selbst seine Benennung zeigt (*).

Kein

(*) Σπονδεῖος heißt, was zu den Opfern und Trankopfern gehört.

Kein Fuß ist gebräuchlicher als der **Jambus**, welcher zu allen Zeiten, und von allen Völkern vorzüglich geliebt worden ist. Er hat einen außerordentlich männlichen Gang; sein Anfang ist geschwinde, sein Ende aber nachdrücklich (⏑ –). Er ist daher nicht nur munter und kriegerisch, sondern auch beißend und zornig, und hat, nach der Meynung der Sprachlehrer, seinen Namen von ἰάσσειν, d. i. zürnen, beißen, beleidigen, anfahren, (ἀΐσσειν).

Dem **Jambus** steht der **Trochäus** entgegen, welcher mit einer langen Sylbe anfängt, und mit einer kurzen endigt. Dieser Fuß ahmt eine gleichsam lahme und weichliche Bewegung nach, welche zwar heftig anfängt, aber bald nachläßt. Daher ist er zum Ausdruck sanfter und verliebter Gemüthsbewegungen am bequemsten.

In den **dreysylbigen** Füßen findet sich größere Mannichfaltigkeit der Bewegungen. Es sind ihrer **acht** an der Zahl; der **Tribrachys**, **Molossus**, **Anapäst**us und **Dactylus** kommen aber am häufigsten vor.

Der **Tribrachys** besteht aus lauter kurzen Sylben; ist daher ein schlechter, niedriger und unmännlicher Fuß, mit dem sich nichts edles ausdrücken läßt, wie **Dionys** von Halicarnaß erinnert.

Ihm ist der **Molossus** entgegengesetzt, welcher lauter lange Sylben, und eine vorzügliche Würde in seinem Gange hat. Er ist zum Ausdruck des standhaften und prächtigen Ernstes am bequemsten; daher ihn auch **Dionys** den **weitschreitenden** nennt (διαβεβηκότα).

Der folgende **Anapäst**, welcher mit zwo kurzen Sylben anfängt, und mit einer langen endigt, ist vorzüglich schön, und sehr männlich. Er ist zur Erregung der Leidenschaften sehr bequem, und wurde daher auch

bey den sogenannten phrygischen Melodien häufig gebraucht.

Der Dactylus (–⏑⏑) ist zwar zierlich, schön und angenehm, ob er aber auch nachdrücklich oder prächtig sey, daran kann gezweifelt werden; ob es gleich viele hauptsächlich deswegen glauben, weil dieser Fuß der heroische genannt wird. Allein dieser Beweis ist nicht hinreichend, und man kann glauben, daß er diese Benennung bloß deswegen erhalten habe, weil er in den sogenannten heroischen Gedichten am öftersten gebraucht worden. Denn, wenn man aus lauter Spondeen sechsfüßige Verse macht, so werden sie zu unzierlich und zu schwerfällig; man mischt also Dactyle darunter, damit die Verse runder, fließender und wohlklingender werden. Doch muß dieses mit Mäßigung geschehen; denn, werden die Verse aus lauter Dactylen gemacht, so, daß sie am Ende nur einen einzigen Spondeus haben, so werden sie zu tanzend, oder vielmehr zu springend, dergleichen viele beym Homer, und wo ich nicht irre, noch mehrere beym Virgil vorkommen. Im Gesange drückt dieser Fuß eine große Frölichkeit aus, die sich mit der Ernsthaftigkeit nicht immer recht vertragen will. Demohngeachtet ist er doch nicht so schwach und weichlich, wie der Trochäus, welcher gleich nachgiebt, und matt wird; sondern er hüpft nach der langen Sylbe noch zweymal, und bekömmt dadurch ein besseres Ebenmaaß, indem er eben so viele Zeit auf seine Erhebung, als auf seine Herablassung wendet.

Die übrigen vier dreysylbigen Füße, können ebenfalls sehr wirksam gebraucht werden, ob sie sich gleich nicht immer bequem unter die vorhergedachten mischen lassen. Sie kommen nur deswegen seltener vor, weil ihr Gebrauch mit mehrerern Schwierigkeiten verknüpft

ist,

ist, und es nur wenige giebt, welche sich ihrer geschickt zu bedienen wissen.

Der Bacchius, welcher mit einer kurzen Sylbe anfängt, und mit zwo langen endigt, hat einen langsamen mit großer Feyerlichkeit verbundenen Gang. Er findet sich häufig in den bacchischen und dithyrambischen Liedern, und ist zur Erregung wichtiger Gemüthsbewegungen besonders geschickt.

Der Hypobacchius oder Antibacchius, steht dem vorigen entgegen, weil auf zwo lange Sylben eine kurze folgt. Er hat weniger Männlichkeit in sich. Weil er unbequem ist, so kömmt er auch selten vor. Daher auch Hephästion schreibt, er tauge zu Liedern gar nicht.

Der Creticus, welcher eine kurze Sylbe zwischen zwo langen, und eine männliche Bewegung hat, ist ein nicht unedler Fuß, hauptsächlich wenn er gut angebracht wird, und an eine bequeme Stelle kömmt.

Der Amphibrachys ist unter den dreysylbigen Füßen, sowohl der Ordnung, als der Würde nach, der letzte, und hat eine lange Sylbe zwischen zwo kurzen. Das Ebenmaaß dieser Sylben ist nicht das artigste; daher auch Dionys von Halicarnaß diesem Fuß einen gebrochenen weibischen Gang zuschreibt. Doch haben die ältern Tonkünstler ganz anders davon geurtheilt, wie Marius Victorinus anmerkt, welche oft mehr auf das Taktmaaß, als auf die Sylben sahen.

Von den einfachen Füßen mag dieses genug seyn. Alle übrigen, deren die Sprachlehrer Erwähnung thun, sind aus diesen zusammengesetzt. Denn aus den vier zweysylbigen Füßen entstehen sechzehn zusammengesetzte, meistens viersylbige. Aus den zwey- und drey-

sylbigen entstehen zwey und dreyßig fünfsylbige; und aus diesen wieder vier und sechzig sechssylbige; so, daß die Summe aller zusammen hundert und vier und zwanzig macht. Es würde zu weitläuftig seyn, die Namen und Wirkungen eines jeden besonders zu erklären; man muß indessen doch erinnern, daß denen nicht zu glauben sey, welche diese große Menge von Füßen für ganz unnütz und überflüßig halten. Denn, so viel ihrer auch seyn mögen, so ist doch kein einziger darunter, der nicht seine eigene Kraft und ein eigenes Vermögen hätte, gewisse Leidenschaften entweder zu erregen oder zu stillen; und wer die zusammengesetzten Füße von keiner andern Wirkung zu seyn glaubt, als diejenigen einfachen, woraus sie zusammengesetzt sind, der irrt sich gar sehr. So viel könnte man zwar wohl gewissermaaßen zugestehen, daß zusammengesetzte Füße, aus eben derselben Gattung von einfachen, z. E. der **Proceleusmaticus**, welcher aus zween Pyrrichien besteht, ferner der doppelte **Spondeus**, **Jambus** und **Trochäus**, beynahe von der nämlichen Beschaffenheit sind, als die einfachen, woraus sie zusammengesetzt werden, weil sie mit ihnen einerley Gang haben; aber mit den übrigen ist es ganz anders beschaffen. Diese werden aus Füßen von verschiedener Art zusammengesetzt, und erhalten daher auch einen verschiedenen Charakter, so, daß sie ihren ersten ursprünglichen Charakter beynahe ganz zu verlieren scheinen. Wenn man einen Pyrrichius und einen Spondeus zusammensetzt, so kommen nach der doppelten Verknüpfung dieser beyden, die zwo Füße heraus, welche man die **jonischen** (– – ⏑ ⏑, und ⏑ ⏑ – –) nennt; deren aber keiner von beyden mit den einfachen, woraus sie bestehen, etwas gemein hat. Noch deutlicher sieht man dieses bey solchen Füßen, die aus ganz ungleichen Sylben bestehen, und eine ganz verschiedene Erhebung des Tons haben. Denn, was hat z. E. der **Choriambus**

bus

bus (–⏑⏑–), oder noch mehr, der Antiſpaſtus (⏑––⏑), mit dem Jambus und Trochäus gemein? Der Trochäus iſt weichlich und matt, der Jambus munter und ſtreitbar; beyde laufen mit einem geſchwinden Tritte; im Antiſpaſtus aber bleibt davon nichts übrig, ſondern er hat einen harten, ungleichen und ganz eigenſinnigen Gang. Eben ſo iſt es auch mit den übrigen Füßen beſchaffen, nicht nur mit den vierſylbigen, ſondern mit allen zuſammengeſetzten überhaupt, und man kann faſt durchgehends bemerken, daß ſie deſtomehr von der Natur der einfachen Füße abweichen, je mehrerley Zeitmaaß und Sylben ſie haben. Man müßte denn einige wenige ausnehmen, die ein gleiches Sylbenmaaß behalten, weil ſie aus bloßen Spondeen oder Moloſſen beſtehen, und alſo nur wenig oder gar nicht von dem Gange der einfachen Füße abweichen.

Nirgends ſieht man aber ſo deutlich, wie ſehr die einfachen und zuſammengeſetzten Füße von einander unterſchieden ſind, als im Zuſammenhange der Gedichte und Lieder ſelbſt. Die einfachen haben nur das Vermögen, auf die Bildung und Entſtehung ſanfter und milder Sitten zu wirken, nicht aber heftige Leidenſchaften hervorzubringen; oder, wenn ſich ihre Wirkung auch bis auf die Erregung der Leidenſchaften erſtreckt, ſo ſind es doch nicht beunruhigende, ſondern wohlgeordnete und anſtändige Leidenſchaften. Hingegen die zuſammengeſetzten Füße können die Gemüther der Zuhörer ſo einnehmen, daß öfters Wuth und Raſerey durch ſie erregt wird. Die phrygiſchen und dithyrambiſchen Lieder können hier zum Beweiſe dienen, von denen man erzählt, daß Menſchen durch ſie in die äußerſte Raſerey verſetzt worden ſind. Daher denn auch Plato die zuſammengeſetzten Füße, nebſt den joniſchen, lydiſchen und mixolydiſchen Tonarten, aus ſeinem Staate ver-

bannte. Er wollte keine andere Musik unter seinen Bürgern dulden, als eine ernsthafte, sittsame und männliche, und glaubte, die Zusammenfügung so vielfältiger Melodien sey den guten Sitten nachtheilig. Er hatte daher allerdings Grund genug, alle diese Zusammensetzungen von Füßen und Tönen zu verwerfen, die meistentheils aus einander widerstreitenden Bewegungen bestanden, und sie gleichsam für unächt, und für Zwitter anzusehen, welche den Geist aus seiner richtigen Fassung bringen, und ihn zu allerley Muthwillen, Trunkenheit und sträflichen Begierden reizen. Jedoch diese platonischen oder pythagorischen Lehren, so heilsam sie an sich selbst auch sind, helfen wenig, wenn Schwelgerey, oder ein zur Schwelgerey geneigtes Menschengeschlecht, die Oberhand hat; zumal wenn gelehrte Leute Antheil daran nehmen, den Fehlern und Lastern das Wort reden, und also dadurch die an sich schon verdorbenen Neigungen noch mehr verderben. Daher sind die Wirkungen der Poesie bloß den Schauspielern in die Hände gerathen; bloß diese sind es, die alle Arten von Füßen in Gang gebracht, und die Rhythmen der Musik so bunt gemacht haben; diese sind es, welche schon vor Zeiten den Sängern Anlaß gegeben haben, schlecht zu singen, wie der jüngere **Plinius** (Lib. 3. Epist. 18.) erinnert, und schon **Plato** zu seiner Zeit im dritten Buch von den Gesetzen beklagt hat; und der große Schauspieler **Roscius** konnte sein Vorhaben nicht zu Stande bringen, welches darinn bestand: daß er, je älter er würde, die Melodien des Flötenbläsers je langsamer, und die Gesänge je gesetzter und sanfter einrichten lassen wollte; denn das Volk und die ganze Welt war dagegen.

Von den Füßen, und ihrer Natur und Wirkung, wäre zwar noch viel zu sagen; doch wollen wir uns begnügen, nur das dienlichste, und was zu unserer Absicht

ficht unumgänglich nothwendig ist, angemerkt zu haben. Wir kommen nun zu dem Rhythmus, als dem vorzüglichsten Theil eines Gedichts. Was das Wort **Rhythmus** betrifft, so ist man in der Bedeutung desselben nicht mit einander einig. Oft die bewährtesten Schriftsteller nehmen **Fuß**, das bloße **Sylbenmaaß**, und den **Rhythmus** für einerley. Andere unterscheiden sie zwar; aber nicht so genau, wie sie wohl sollten. Hier würde es zu weitläuftig seyn, alle verschiedene Meynungen zu erklären, indem weder alle Sprachlehrer, noch Tonkünstler, noch Weltweise, noch Redner mit einander übereinstimmen, sondern nicht nur verschiedene, oft aber gar widersprechende Dinge vorbringen. Die Verwirrung ist, meines Erachtens, daraus entstanden, daß man die Benennung **Sylbenmaaß**, oder **Metrum** nicht in einerley Bedeutung genommen hat. Denn obgleich dieses Wort nur allein von der Zahl und dem Maaß einzelner Sylben gebraucht werden kann; so ist es doch von vielen im weitern Verstande auch von der Einrichtung der Füße, und des ganzen Verses gebraucht worden, und man hat dem **Metro**, oder dem einzelnen Sylbenmaaß dasjenige zugeeignet, was ganz allein dem **Rhythmus**, oder der geschickten Folge der Füße und Sylben hätte beygemessen werden müssen. Denn darinn stimmen fast alle ältere Griechen mit einander überein, der Rhythmus sey der Grund, auf welchem der Vers eines Gedichts einhertrete (rhythmum esse basin, seu incessum carminis.) Ich glaube daher, diejenigen haben das Wort am besten erklärt, welche sagen: der Rhythmus sey eine Zusammenordnung solcher Füße, deren Sylbenmaaße ein Verhältniß gegen einander haben. Ist nun dieses Verhältniß geschickt und bequem, so hat der Vers und der Gesang **Eurhythmie**; wo nicht, so mangelt sie. Soll also der Rhythmus schön und wohlklingend seyn, so muß man hauptsächlich vermeiden,

daß nicht Füße von gar zu verschiedener Sylbenzahl untereinander gemischt werden. Ein Vers oder ein Gedicht würde sehr fehlerhaft und unfließend werden, wenn Füße von zwoen, dreyen, vieren oder mehrerern Sylben, z. E. Pyrrichier (⏑⏑), Jamben (⏑–), Dactylen (–⏑⏑), Päonen (–⏑⏑⏑, oder ⏑–⏑⏑, oder ⏑⏑–⏑, oder ⏑⏑⏑–), Jonier (––⏑⏑, oder ⏑⏑––), und dergleichen, mit einander verbunden würden. Man hat auch nicht bloß auf diese Zahl der Sylben, sondern auch zugleich auf die Stelle zu sehen, wo jeder Fuß angebracht wird. So würde man z. E. nicht gut Jamben (⏑–) auf Trochäen (–⏑), oder Trochäen auf Jamben folgen lassen können; denn, obgleich beyde Füße einerley Sylbenzahl haben, so stimmen sie doch in der Erhebung und im Nachlassen des Tons nicht zusammen, da der Trochäus mit einer langen Sylbe anfängt, der Jambus aber damit endigt. Eben so ist es mit dem Dactylus, dem Anapäst, dem Choriambus (–⏑⏑–), dem Antispast, dem Bacchier (⏑––) und Antibacchier (––⏑), den beyden Joniern, und vielen andern beschaffen; sie sind zwar in der Sylbenzahl einander ähnlich; da aber das Erheben und Sinken des Tons nicht gleich ist, so können sie nicht bequem mit einander verbunden werden. Auch passen die Trochäen nicht zu den Choriamben oder Antispasten; weil sie in einer gewissen Antipathie stehen, und die zween letztern etwas rauhes, der Trochäus aber etwas weichliches in sich hat. Der Jambus paßt sich besser zu ihnen. Hingegen läßt sich der Trochäus mit den Päonen bequem verbinden; nicht aber der Jambus. Ferner vertragen sich die Jonier nicht gut mit den Choriamben und Antispasten, und diese zween nicht mit den Päonen; hingegen verträgt sich der Päoner recht gut mit den Joniern, mit dem Bacchier und Antibacchier, und sonderlich mit dem Cretiker (–⏑–), der sich in Päonen auflösen läßt. Ich weiß zwar wohl, daß in den sogenannten

nannten übel zusammenhängenden und widersinnig gemischten Versarten, z. E. in den galliambischen und einigen dithyrambischen, viele von diesen Füßen ohne allen Unterschied gebraucht werden; man wird sich aber nicht darüber wundern, wenn man weiß und bedenkt, daß dergleichen Gedichte hauptsächlich erfunden worden sind, in den Gemüthern der Zuhörer Verwirrung und Raserey zu erregen. Wie groß die Gewalt des Zeitmaaßes in Erregung oder Stillung der Leidenschaften sey, weiß jedermann, der nur einige Erfahrung hat, und nicht ganz fremd in der alten Geschichte ist. Es bedarf daher weder Exempel, noch Gründe, dieses zu beweisen. Nur so viel will ich sagen, daß, da ähnliche und übereinstimmende Ton- und Versarten auch stille und mit den Bewegungen übereinstimmende Gemüthszustände hervorbringen, so kann es nicht anders möglich seyn, als daß entgegengesetzte Bewegungen nicht nur die Werkzeuge unserer Sinne, sondern die Sinne und Empfindungen selbst, beleidigen und verletzen müssen; indem sie Bewegungen hervorbringen, welche der Natur durchaus zuwider sind; sich heimlich und gleichsam verstohlen unter die sanftern und übereinstimmendern Bewegungen mischen, und dadurch desto tiefere Wunden schlagen. Man sagt, daß die großen Glocken Risse bekommen, und bisweilen gar bersten, wenn sie nicht in einem gehörigen Ebenmaaße geschlagen werden; sollten wir uns denn wundern, daß unsere Gemüther beunruhigt werden, wenn die Werkzeuge, von welchen unsere Leidenschaften abhängen, durch einander widersprechende Bewegungen beleidigt werden? Doch, um unsern Gegenstand gehörig zu verfolgen, müssen wir hier hauptsächlich bemerken, daß zwar die dithyrambischen Gedichte eine besondere Kraft in Erregung der Affekten haben, und daß man denen beypflichten müsse, welche glauben, die höchste Wirksamkeit der Musik sey in ihnen zu suchen.

Demohn-

Demohngeachtet aber folgt deswegen noch nicht, daß gerade das, das vortrefflichste und beste sey, was am heftigsten bewegt, woferne man nicht glauben soll, das schädliche sey vortrefflicher als das heilsame. Wenn wir den Platonikern folgen wollen, so können wir gar nicht zweifeln, daß die wahre Würde und der wahre Vorzug der Musik weit mehr in wohlgeordneten und regelmäßigen Bewegungen zu suchen sey, welche zur Veredlung unsers Lebens und unserer Gesinnungen beytragen, als in solchen Bewegungen und Mischungen derselben, welche schädliche Neigungen erregen.

Man muß auch nicht glauben, als ob die Rhythmen, welche aus einfachen Füßen bestehen, weniger Kraft und Wirksamkeit hätten, als diejenigen, welche aus zusammengesetzten Füßen entstehen. Wenn man jenes Vermögen ausnimmt, wodurch ungleiche und übertriebene Bewegungen hervorgebracht werden; so wird man die übrigen guten Eigenschaften auch in den einfachen Füßen finden, und so, daß ihnen an der größten Vollkommenheit nichts mangelt. Will man Erhabenheit und Majestät ausdrücken, was ist dazu bequemer und geschickter, als das heroische Metrum? Will man etwas weiches, sanftes und fließendes ausdrücken, so wird es der Trochäus thun; will man Heftigkeit nachahmen, so nehme man die jambische Versart; und so vielerley Arten es derselben giebt, so vielerley verschiedene Gesänge wird man auch durch sie hervorbringen können. Ich sage nichts von den weinenden Elegien, von den verliebten Hemijamben, von den zürnenden eilsylbigen Versen; ich übergehe die sapphischen, alkaischen, anapästischen Weisen; aber man wird gewiß nie mehrere Affekten zählen können, als es verschiedene Arten von Versen und Gedichten giebt. Man wähle aber unter ihnen, welche Gattung man will, wenn man die wahre Beschaffenheit

schaffenheit des Rhythmus nicht kennt, so wird man nie etwas vorzügliches hervorbringen, man sey auch an Genie über alle Menschen erhaben. Daher kömmt es, daß die Pythagoräer den Gesang die Frau, den Rhythmus aber den Mann nannten. Varro nennt das Sylbenmaaß oder die Füße die Materie eines Verses, den Rhythmus aber die Regel und Richtschnur desselben. Plato, und die meisten Anhänger desselben, sagten, es könne niemand ein Dichter oder Musikverständiger heissen, der nicht den Rhythmus verstehe. Die Füße sind Glieder der Verse, und zwar tönende; es kann daher nicht anders seyn, als daß diese tönende Glieder Fehler hervorbringen müssen, wenn sie unrichtig und verkehrt angeordnet werden. In den kurz vorher angeführten Versarten kann man die wahre, richtige rhythmische Anordnung der Folge leicht finden, weil sie nur einfache Füße haben, und es nicht schwer ist, die Sylben und das Maaß dieser kurzen Füße zu messen. Aber die wahre Beschaffenheit und das Maaß der zusammengesetzten Füße zu finden, und sie geschickt anzuordnen, erfordert schon mehrere Sorgfalt, und begreift Dinge in sich, die unserer jetzigen Welt beynahe ganz fremd geworden sind. Indessen ist dieses nicht die Schuld der Grammatiker und Musikverständigen, welche nicht ermangelt haben, das ihrige zu thun; sondern es kömmt daher, weil mit der alten Poesie auch zugleich die Musik der Alten verloren gegangen ist.

Da die Untersuchung dieses Umstandes hauptsächlich zu meinem Vorhaben gehört; so wird es nicht undienlich seyn, zu entdecken, woher es gekommen seyn mag, daß diese zwo unzertrennliche Schwestern, die Musik und Poesie, so wie sie in Griechenland zugleich gebohren wurden, auch daselbst zugleich wieder untergegangen sind. Um es kurz zu sagen, so glaube ich, daß die Verände-

rung der Sprache und der Aussprache derselben, nicht nur die vornehmste, sondern auch die einzige Ursache dieses Umstandes gewesen ist. Es würde vergeblich seyn, die jedermann bekannte Wahrheit beweisen zu wollen, daß es eine höchst veränderliche Sache um eine menschliche Sprache sey, und daß man bey keinem Volke eine Mundart finde, die sich auch nur einige wenige Jahrhunderte hindurch unverändert und unversehrt erhalten habe. Einzelne Worte werden zwar sehr verändert; aber doch weit weniger, als die Aussprache und der Accent derselben. Diese dauert selten ein ganzes Menschenalter. Ich kann mich daher nicht genug wundern, daß unter unsern jetzigen Gelehrten viele glauben, die griechische Aussprache sey, von dem heroischen Jahrhundert an, bis auf unsere Zeiten, immer rein und unverfälscht geblieben; grade, als ob nicht alles, was einen Anfang habe, auch einerley Schicksale haben müsse, und als ob der Lauf der Natur, und die unvermeidliche Nothwendigkeit umgeändert werden müsse, nur damit diesen Leuten die Gelegenheit nicht benommen werden möchte, ihre Thorheiten und ihren Mangel an Gelehrsamkeit zu zeigen. Alles, was uns die Alten von der Aussprache der Buchstaben und Worte in ihren Schriften hinterlassen haben, ist so offenbar und deutlich, daß derjenige, welcher etwas dagegen einwenden wollte, entweder gar keine Stirne, oder die Stirne eines Klopffechters haben müßte. Was die Aussprache der Buchstaben betrifft, so bezeugen fast alle griechischen und lateinischen Sprachlehrer, so viel ihrer davon geschrieben haben, daß sie nicht nur während dem Flore Griechenlandes, sondern auch so lange das römische Reich blühete, ohne alle merkliche Veränderung geblieben sey. Wer daran zweifelt, der lese nur, was Dionys von Halicarnaß von der Zusammensetzung der Worte schreibt. Dieser Schriftsteller bezeichnet die Eigenschaften der lauten und stummen Buchstaben so deutlich und genau, daß,

wenn

wenn jemand, der ihn gelesen, doch noch zweifeln, und ferner glauben wollte, das Beta habe wie Vita geklungen, oder die Vokalen η. ι. und υ, habe man alle drey auf einerley Art ausgesprochen, der müßte gewiß nicht das glücklichste Genie seyn, und möchte sich wohl besser zu jeder andern Beschäftigung, als zur Litteratur schicken.

Mit den Doppellautern (Diphthongen) ist es anders beschaffen. Daß sie wirkliche Doppellauter gewesen, so daß man beyde Vokalen in der Aussprache hat hören können, bezeugt theils ihre Benennung, theils aber und am gewissesten sieht man es aus den Schriften aller, die berühmt waren, ehe Griechenland unter die Bothmäßigkeit der Römer gekommen. Erst zur Zeit des Kaisers Claudius und Nero änderte sich die Aussprache; erst da riß die Gewohnheit ein, den doppelten Laut beyder Vokalen nicht hören zu lassen. Dieses wiederfuhr auch der lateinischen Sprache, in welcher der Gebrauch der doppelten Vokale schon vor des Cicero Zeiten größtentheils abkam. Kaiser Claudius bemühte sich zwar sehr, die alten abgekommenen Doppellaute wieder einzuführen; aber keine Gewalt ist so stark, daß sie eine einmal aus der Mode gekommene Aussprache völlig wieder herstellen könnte. Dieses war nie, am allerwenigsten aber damals möglich, wo nichts als Schwelgerey und Weichlichkeit herrschte, wo die Comödianten und Gaukler in größerm Ansehen standen, als die Monarchen selbst, und wo alle, die die Gunst des Hofes und der Hofleute zu erhalten wünschten, sich so weichlich und eckel anstellen mußten, als ob ihnen eine etwas rauhe und harte Sylbe fürchterlicher als ein feindlicher Wurfspieß sey. Die Diphthongen ai, und oi, schienen ihnen nicht nur einen ungewöhnlichen, sondern auch einen plumpen und bäurischen Klang zu haben; und es hat wahrscheinlich nicht

an

an Leuten gefehlt, welche glaubten, ihr Hals sey viel zu enge, als daß er sich ohne Schmerzen zu einem so weitläuftigen Tone sollte aufsperren und ausdehnen lassen. Von den Römern kam diese falsche Aussprache sehr bald zu den Griechen, einem Volke, welches ohnedem viel auf Schmeicheley hielt. Die Gelehrten und Liebhaber der alten Art eiferten zwar dagegen; aber vergeblich. Sie fiengen daher ebenfalls bald an, eine weichere Aussprache anzunehmen, so, daß schon zu den Zeiten des Trajans und Hadrians der Gebrauch der Doppellauter ganz verschwunden zu seyn scheint. Diesem Umstande muß man es zuschreiben, daß sich auf den Marmorsteinen, deren Aufschriften um jene Zeiten, oder auch noch später eingehauen worden, eine so große Verwirrung in Ansehung der Diphthongen findet, und daß häufig ein E statt AI, und ein I anstatt OI oder EI, vorkömmt; da doch auf den ältern Steinen die Orthographie so richtig ist. Daher sind auch so viele Schriften der Grammatiker entstanden, die weiter nichts enthalten, als Anweisungen, mit was für Buchstaben jedes Wort geschrieben werden müsse. Hingegen weiß man, daß in dem alten Griechenland keine solche Schrift zum Vorschein kam, so lange man nämlich so schrieb, wie man sprach. Dieses könnte mit unzähligen Beweisen bestätigt werden; da ich aber schon anderwärts davon gehandelt habe, so setze ich hier nichts mehr hinzu.

Noch ist uns die Prosodie, oder der Accent, übrig, dessen Vernachläßigung beynahe einzig und allein die Musik und Poesie verdorben, und völlig herunter gebracht hat. Die Veränderuug, welche mit der Aussprache der Buchstaben und Doppellauter vorgegangen, hat zwar einigen Nachtheil verursacht; aber dieser Nachtheil mag so groß seyn, wie er will, so wäre doch der Gesang der Verse noch unverletzt geblieben, wenn nicht der neue Accent

die

die alte Aussprache völlig verändert und verdrängt hätte. In den ältern Zeiten, als Griechenland noch im vollen Flor stand, war es mit der Prosodie, oder mit den Accenten ganz anders beschaffen, als es später von den neuern Meistern erfunden und eingeführt wurde. Nicht nur die alten Grammatiker, sondern auch selbst das Wort beweist es, daß es die Prosodie mit dem Gesange der Worte zu thun habe; daher wird sie auch nach ihrer alten und ersten Bedeutung so erklärt: die Prosodie ist eine gewisse Einrichtung unserer Stimme, nach welcher wir singen. (προσωδία ἐστὶ τόνος φωνῆς πρὸς ὃν ἄδομεν.) Hieraus kann man leicht sehen, daß es vor Zeiten nicht das Werk der Grammatiker, sondern der Tonkünstler gewesen, Noten und prosodische Zeichen, woraus der Gesang zu erkennen war, den Gedichten beyzufügen. Da aber jede Rede schon eine Art von Gesang ist, so hat man diesen Namen nachher von der Aussprache aller Worte gebraucht, und die Grammatiker haben sich bey dieser Gelegenheit der Ton- und Gesangszeichen bemächtigt, um die Länge oder Kürze der Sylben damit anzudeuten. Der erste Sprachlehrer, welcher sich dieser Zeichen auf diese Art bediente, war, wenn wir dem **Apollonius**, dem **Arcadius**, und andern griechischen Schullehrern trauen dürfen, der Sprachlehrer **Aristophanes**, um die Zeit des **Ptolemäus Philopater** und **Epiphanes**. Sein Schüler **Aristarchus** folgte ihm, und vermehrte und erläuterte die Anzahl und den Gebrauch der Accentszeichen; und eben so machte es wiederum dessen Schüler, der thracische **Dionys**. Ferner giengen auf diesem Wege alle, die in der **alexandrinischen** hohen Schule als Lehrer auf einander folgten, **Apollonius Dyscolus**, **Orion**, **Herodianus**, des jetztgedachten Apollonius Sohn, **Alexander**, **Astyages**, **Origenes**, **Agapetus**, **Philoponus**, **Sergius**, **Apollonius** der jüngere, **Aristarchus** der jüngere, **Johannes Cha-**

rax, Auxonius, Herodianus der große, Georgius Choroboscus, und viele andere. Alle diese haben desto mehrere Regeln von den Accenten gegeben, je jünger sie der Zeit nach waren, wie die vielen Schriften, welche noch von ihnen vorhanden sind, zeigen können. Gleichwohl blieb bis auf die Zeit der Kaiser Antoninus und Commodus die alte Aussprache noch unverletzt, und man hatte nicht nöthig, eine Schrift mit so vielen darüber gesetzten Strichelchen und andern Zeichen zu überladen, wie in den nachfolgenden Jahrhunderten Mode wurde, da die alte Aussprache gänzlich aufgehört hatte, und verloren gegangen war. Wie neu der Gebrauch sey, über jeder Worte einer Schrift solche Accente zu zeichnen, kann man daraus sehen, daß auf keinen alten Marmorsteinen, auf keinen Münzen, und auch in keinen Handschriften, welche ein Alter von mehr als tausend oder neunhundert Jahren haben, solche Strichelchen oder Zeichen zu entdecken sind. Man kann hieraus sicher schließen, daß in der ganzen Zwischenzeit, vom Sprachlehrer Aristophanes an bis dahin, wo diese Zeichen allgemein gebraucht zu werden anfiengen, das ist, durch eine Reihe von acht bis neun Jahrhunderten, die Zeichen der Accente von den Sprachlehrern zu weiter nichts gebraucht wurden, als die Jugend in der Lehre vom Metro (Sylbenmaaß) zu unterrichten. Man glaube aber nicht, daß es mit dem Accent ehemals eben so beschaffen gewesen sey, wie jetzt; denn welch ein Gesang, oder welch ein Lesen würde herauskommen, wenn man folgende homerische Verse so, wie es gewöhnlich geschieht, aussprechen wollte?

Ἠέλιος δ' ἀνόρουσε, λιπὼν περικαλλέα λίμνην,
Οὐρανὸν ἐς πολύχαλκον, ἵν' ἀθανάτοισι φαείνῃ
Καὶ θνητοῖσι βροτοῖσιν ἐπὶ ζείδωρον ἄρουραν.

Die

Die Alten schrieben ganz anders; denn die setzten ihre Accentszeichen so:

Ἠέλιὸς δ᾽ ἀνορῦσε, λιπὼν περικάλλεα λίμνην,
Οὐρανον ἐς πολυχάλκον, ἵν᾽ ἀθανατοῖσι φαείνῃ
Καὶ θνητοῖσι βροτοῖσιν ἐπὶ ζειδῶρον ἀρῦραν.

Daß diese Behauptung gegründet sey, wird derjenige leicht sehen, der die Schriften und Ueberbleibsel der alten Grammatiker, z. E. eines **Dionys** aus Thracien, eines **Apollonius** von Alexandrien, eines **Aelius Dionys** von Halicarnaß, des jüngern **Aristarchs**, und andere, welche noch vorhanden sind, nachschlagen will. Selbst auch aus solchen Schriften, welche in jedermanns Händen sind, kann man es sehen, z. E. aus dem großen etymologischen Werke, und aus dem **Eustathius**; indem diese beyde an vielen Orten zeigen, daß in den alten Handschriften, und in den Lehrbüchern der alten Grammatiker, die Accente ganz anders gesetzt sind, als man es nachher eingeführt hat. Sie erinnern, man habe vor Alters nicht ἕτοιμον, ἔρημον, τρόπαιον, sondern ἑτοῖμον, ἐρῆμον, τροπαῖον, geschrieben; ferner nicht ταχύτης, ταχύτητος, oder βραδύτης, βραδύτητος, sondern ταχυτὴς, ταχυτῆτος, und βραδυτὴς, βραδυτῆτος; und so in allen andern Worten, so daß der geschriebene Accent allemal dem wahren und natürlichen Sylbenmaaße entsprach. Sie lehren uns auch, daß die alten Grammatiker über die Vokalen nicht nur im Anfange eines Worts, sondern auch mitten in den Worten, die sogenannten **Hauchzeichen** (Spiritus) geschrieben haben, z. E. in δυσὅρμος, δυσἤνιος, ἐφἤβος, εὐἡμερος, φιλἵππος, u. d. g. Doch wurde es nicht von allen griechischen Völkerschaften auf einerley Art gemacht; denn der verschiedenen Aussprache nach, waren auch die Hauchzeichen verschieden. Daher schrieben die Jonier,

und hauptsächlich die Aeolier, welche den Spiritus lenis liebten, und sich nicht gerne eines harten Hauchs bedienten, ταῶς, αὖος und αὐαίνειν; hingegen die Attiker, welche das h liebten, schrieben, oder vielmehr sprachen: ταῶς, αὖος und αὐαίνειν. Auch sehr viele Worte in der Mitte, wo die Lateiner ihr Vau eingeschoben haben, wurden von den Attikern mit einem h ausgesprochen, z. E. ὠόν, αἰών, ovum, aevum, ἄορνος, Avernus. Ob nun aber gleich, auch noch lange vorher, ehe der neue Accent eingeführt worden, die wahre und ächte griechische Aussprache hin und wieder verfälscht wurde; so fehlte es doch nicht an Liebhabern des Alterthums, welche sich sehr gewissenhaft in ihren Versen nach den Gesetzen der alten Poesie richteten. Aber diese Verse gefielen den Gelehrten und Freunden des Alterthums besser, als den Musikern und Sängern. Diese suchten hauptsächlich den Ohren des Publikums zu gefallen, und auf den Theatern ihr Glück zu machen; sie hüteten sich daher sorgfältig, die einmal eingerissene Mode zu verlassen, und einen Ton oder Accent hören zu lassen, welcher nicht mit der herrschenden Gewohnheit übereinstimmend gewesen wäre. Es ist daher kein Wunder, daß damals der Gesang der Worte wenig geachtet wurde, und daß Harfenspieler und Pantomimen zu jener Zeit mehrern Beyfall fanden, als wahre und ächte Musiker. Daher entstand auch die Klage des **Maximus Tyrius**, über den Verlust der alten Musik. Daher war es auch zu damaliger Zeit ein Sprüchwort geworden, daß die wahre Kunst der Musik ausgerottet sey. **Suidas** urtheilet ebenfalls nicht übel, wenn er von der **Hypatia**, des **Theons** Tochter, spricht: es sey nicht wahrscheinlich, daß sie einen jungen Menschen, welcher sich heftig in sie verliebt hatte, durch Hülfe der Musik von seiner Leidenschaft geheilt habe. Die Wirkungen der Musik waren schon lange vor den Zeiten dieser Hypatia verloren gegangen. So

arg

arg dieses aber auch schon damals war, so wurde doch in den darauf folgenden Jahrhunderten der ächte Accent noch weit mehr vernachläßigt, und zwar so, daß eine ganze Reihe von Jahrhunderten hindurch sich kaum ein einziger Grieche fand, welcher verstanden hätte, was ein gutes Sylbenmaaß sey, oder das Herz gehabt hätte, irgend ein Gedicht von einiger Beträchtlichkeit zu unternehmen. Wenn man also die Verse eines Homers, oder irgend eines andern alten Dichters, nach den heutigen Accenten der Griechen liest; so findet man weder Füße, noch gehöriges Sylbenmaaß, weder Rhythmus noch sonst eine den Ohren angenehme Ordnung darinn; sondern man hört nichts als ungeschickte, lächerliche Töne und Verse, ohne Gesang, und wird kaum merken, daß es schöne Verse sind. So weit ist es mit den armen Griechen gekommen, daß sie nun ihr griechisch weder lesen noch singen können; daß sie alle ihre alte Cultur verloren, und nebst andern barbarischen Gewohnheiten, auch eine barbarische Muse angenommen haben. Schon seit tausend und mehrern Jahren haben sie keine andere Art von Gedichten im Gebrauche gehabt, als die sogenannten politischen Verse, welche sie deswegen so nannten, weil sie einige Aehnlichkeit mit jenen Versen zu haben scheinen, welche die Grammatiker unter den neun heroischen Arten anführen; und weil sie keine Affekten erregen, sondern niedrig, gemein, und einer ungebundenen Rede ähnlich sind. Daher heißen sie πολιτικοὶ, bürgerliche, und λογοειδεῖς, einer gemeinen Rede ähnliche; dergleichen folgender Vers ist: ἵππες δὲ ξανθὰς ἑκατὸν καὶ πεντήκοντα. Wer die Gedichte Homers, oder eines andern, nach den gewöhnlichen Accenten liest, wird solcher Verse viele finden; und man kann daraus schließen, daß aus der verdorbenen Aussprache der heroischen Gedichte, diese politischen Verse entstanden sind. Man muß jedoch dabey bemerken, daß, so wie die guten sechsfüßigen Verse nicht alle eine

gleiche Anzahl von Sylben, sondern bisweilen nur dreyzehen oder zwölf, ein andermal aber wohl siebenzehen in sich enthalten, so bestehen auch diese politischen Verse nicht immer aus einer gleichen Anzahl von Sylben, sondern haben ihrer bald zwölf oder dreyzehen, bald funfzehen, und bald gar siebenzehen. Die zwölf- und dreyzehnsylbigen sind denjenigen Versen ähnlich, welche unsere Engländer, und die Deutschen und Franzosen in ihren Sprachen, fälschlich heroische Verse nennen; obgleich sich die Griechen dabey mehr nach dem Accent richten, als die Franzosen, welche sich nicht nur nicht an das natürliche Sylbenmaaß, sondern auch oft an den Accent des Wortes nicht kehren. Indessen kömmt bey den Griechen diese Versart selten vor; aber solche Verse, die funfzehnsylbig sind, findet man bey ihnen sehr häufig. Tzetzes, Constantinus Manasses und unzählige andere haben dieses Sylbenmaaß geliebt, und äußerst sorgfältig beobachtet. Wenn man dabey nicht auf die alte natürliche Länge und Kürze der Sylben, sondern nur auf den bloßen Klang sieht, so sind sie den alten achtehalbfüßigen Versen ziemlich ähnlich, welche Archilochii catalectici hießen. Hatten sie aber siebenzehn, oder gar noch mehrere Sylben, so waren sie lächerlich, wie vielfüßige Dinge (πολύποδες), hauptsächlich wenn viele Consonanten darunter waren. Denn, wenn sich die Sylben immer auf Vokalen endigen, so verbirgt sich das Vielfüßige hinter die geschwinde Aussprache der Vokalen, und es entsteht eine trochäische Folge von Sylben, welche nicht übel klingt, wie Eustathius schon erinnert, da er von den politischen Versen im ersten Buche der Ilias redet. Die ersten Erfinder dieser Versarten, so schlecht auch ihr Geschmack bey dieser Erfindung war, setzten doch das Sylbenmaaß nicht ganz aus den Augen; aber ihre Nachfolger, welche in den letztverwichenen sechs oder sieben Jahrhunderten lebten, ließen es

ganz-

gänzlich fahren, und hielten sich bloß an den Accent der Worte. Sie sahen, daß sie außerdem wegen der veränderten Aussprache bey ihren Zeitverwandten keinen Beyfall erhalten würden, und wollten daher lieber von den Regeln der Alten, als von der herrschenden Gewohnheit ihres Zeitalters abweichen. Dieses war daher das Ende und das letzte Ziel der Poesie und Musik bey den Griechen; dieser zwo so edeln Künste, so lange noch griechische Gelehrsamkeit und wahrer griechischer Geist blühte; dieser nun aber so unglücklich gewordenen Künste, daß von ihrem vorigen Ruhm nichts mehr übrig ist, und daß sie nun völlig todt und abgestorben sind.

Die Poesie der Lateiner hat kein anderes Ende genommen; auch ihr hat die Veränderung der Aussprache nicht nur einen großen Stoß gegeben, sondern sie auch völlig vertilgt. Daß dieses nicht auf einmal und plötzlich, sondern allmälig geschehen, und daß nach und nach ein Fehler nach dem andern eingeschlichen, und der Poesie selbst noch vor dem Einfalle und der Herrschaft der Barbaren in Italien, ein großes Verderben zuzuschreiben sey, bezeugen sehr viel übrig gebliebene Lieder und Gedichte, hauptsächlich aber solche, die uns von christlichen Schriftstellern hinterlassen worden sind. Dieß waren zwar ganz fromme Männer; aber je frömmer, je schlechtere Dichter, und je gewissenloser giengen sie mit den Gesetzen des Sylbenmaaßes um. Würde dieses geschehen seyn, wenn zu ihrer Zeit die alte römische Aussprache noch unverdorben gewesen wäre? Zur Zeit des Cicero war auch der gemeine Mann im Stande, die Fehler eines Verses zu fühlen, wie er selbst an vielen Stellen seiner Schriften bezeugt; hingegen als das römische Reich anfieng, sich seinem Untergang zu nähern, konnten es selbst die Gelehrten schwerlich vermeiden, daß sie nicht hier und da wider das Sylbenmaaß anstießen. Wie roh und

unerfahren damals der gemeine Mann und die Ungelehrten in Absicht auf die Güte der Verse gewesen, kann man aus vielen übrig gebliebenen Grabschriften, und aus den Versen eines **Commodianus**, und anderer seines gleichen, wenn es anders Verse heißen können, sehen; darinnen kein Sylbenmaaß und keine Quantität beobachtet ist. Und doch kann man nicht zweifeln, daß solche Aufschriften von ihnen nicht wirklich so gelesen und hergesagt worden, als wären es wirkliche Verse; eben so wie zu unsern Zeiten, da die Verse eines **Virgils**, und anderer, so fehlerhaft ausgesprochen werden, daß man Mühe hat, sie für Verse zu halten.

Nach dem Verfall des römischen Reichs ist die lateinische Muse völlig stumm geworden, wenn man den **Boethius** und einige andere übrig gebliebene ächte Römer ausnimmt. In jener Zeit konnte man schon für den allerbesten Dichter gelten, wenn man nur nicht der allerunausstehlichste war. Die siegenden Barbaren waren nicht im Stande, weder gute noch schlechte Verse zu machen, weil ihnen die Wissenschaften gänzlich unbekannt waren. So wie man aber nirgends ein so ganz rohes und wildes Volk finden wird, daß es nicht nach seiner Art ein wenig singen könnte; so hatten auch diese Barbaren in ihrer Sprache Lieder, die alsdenn für vortrefflich und schön gehalten wurden, **wenn sich die Zeilen am Ende mit einerley Schalle endigten.** Solche gleiche Endungen (ὁμοιοτελευτα) hießen nicht nur in jenen barbarischen Zeiten, sondern auch noch jetzt, rhythmi (Reime); ob sie gleich mit den wahren Rhythmen nicht das geringste gemein haben, es müßte denn dieses seyn, daß sie den Mangel derselben, in den Ohren der Unerfahrnen einigermaaßen ersetzen. Dennoch haben fast alle Völker diese unächten Rhythmen so allgemein angenommen, und lieb gewonnen, daß man

jetzt

jetzt schwerlich auf der ganzen Erde ein Gedicht, oder ein Lied finden wird, darinn die Zeilen nicht mit den nämlichen, oder doch ähnlich klingenden Worten geendigt würden. Nicht nur die Araber, Perser und Africaner, sondern auch die Tartarn, Sinenser, und viele americanische Völker behalten diese Gewohnheit bey; so daß man fast denken sollte, die Natur selbst habe die Menschen mit dem Gesange zugleich auf diese Versart geleitet. So viel ist gewiß, daß, wenn man die Gewohnheit der Kinder betrachtet, welche nur eben anfangen zu singen, so kann man nicht umhin, ihre Art, öfters einerley Worte zu wiederholen, um nur ihren Gesang damit auszufüllen, und überhaupt ihr Stammeln und Lallen unbedeutender Sylben und Töne, für den ersten Ursprung des gemeinen Reimens zu halten. Es ist zwar nicht zu läugnen, daß einerley wiederholte Worte eine Zusammenstimmung, wo nicht eine edle und angenehme, doch eine ganz natürliche und vollkommene hervorbringen, die durch die Gewohnheit so vieler Völker gut geheißen wird; demohngeachtet aber hüten sich doch Personen von feinerer Empfindung sorgfältig davor, und halten es für einen wirklichen Fehler, wenn sich die Worte am Ende der Verse mit einander reimen. Um dieses Stottern zu vermeiden, hat die Natur selbst die Menschen gelehrt, ihre Töne zu verändern, so daß sie nicht nöthig haben, einerley Worte mit einerley, sondern ähnliche mit ähnlichen übereinstimmend zu machen. Hiedurch wird nicht nur die Schönheit, sondern auch der Reichthum der Sprache befördert. Dieß ist, meines Erachtens, der wahre Ursprung unserer Pseudorhythmen, die, so sehr sie uns auch jetzt gefallen, dennoch den alten Griechen und Lateinern so mißfielen, daß jedermann mit Recht getadelt wurde, der entweder von ungefähr, oder aus Unvorsichtigkeit hierinn einen Fehler begieng, und sich einen solchen Reim entfallen ließ.

Noch mehr aber wurden diejenigen getadelt, welche mit Fleiß und absichtlich solche Reime suchten; wie z. E. der Rhetoriker Gorgias, und vielleicht auch der Kaiser Nero. Man glaubte damals, der Männlichkeit und dem Nachdruck einer Rede sey nichts so schädlich, als das Spielen mit dem Schall und Klang der Sylben. Wer weiß es nicht, wie sehr der Vers des Cicero verspottet und belacht wurde, o fortu*natam natam* me Consule Rom*am*? Wenn Juvenal diesen Vers anführt, so setzt er lachend hinzu:

Antoni gladios potuit contemnere, si sic
Omnia dixisset.

(Er hätte nichts von dem Schwerdte des Antonius zu besorgen gehabt, wenn er alle seine Reden so gemacht hätte.)

Virgil enthielt sich dieser Klingeleyen so sehr, daß er lieber wider das grammatikalische Geschlecht eines Nennworts anstoßen, und lieber schreiben wollte:

Cum canibus timidi venient ad pocula damae,

als timidae. Diejenigen irren sich also gar sehr, welche glauben, er habe reimende Endungen in folgenden Vers gebracht: cornua velatarum obvertimus antennarum; denn die zween letzten Buchstaben des Worts velatarum werden von dem folgenden Vokal verschlungen, so, daß nur velatar' gehört wird, weil, wenn man anders lesen wollte, weder der Vers, noch der Gesang richtig seyn würde. Ich weiß wohl, daß man in den Schriften der Alten demohngeachtet bisweilen solche reimende Endigungen antrifft; sie sind aber doch so selten, daß selbst diese Seltenheit zeugt, es sey ihnen so etwas entweder aus Unachtsamkeit entfallen, oder die Nothwendigkeit des

Vers-

Versmaaßes habe es unvermeidlich gemacht. So viel es Lehrer der Poetik und Rhetorik gegeben hat, so viele haben auch erinnert, daß man nicht zum Nachtheil der Sachen und Gedanken mit leeren Lauten und kindischen Figuren spielen müsse. Ich läugne nicht, daß sie bey lustigen und scherzhaften Materien bisweilen angenehm und ergötzend seyn können, hauptsächlich wenn sie selten, und am rechten Orte gebraucht werden. Was aber überhaupt davon zu halten sey, mag uns Cicero sagen, dessen Worte aus dem 4ten Buche Rhetoricorum an den Herennius hieher gesetzt zu werden, verdienen. „Die „drey letztgedachten Zierrathen, sagt er, welche in einer„ley oder ähnlichen Cadenzen, oder in Reimen, oder „in Anspielungen auf ähnliche Worte bestehen, muß „man selten brauchen, wenn von ernsthaften Dingen „geredet wird; weil sie nicht ohne vielen Fleiß, und ohne „Verschwendung vieler Mühe, gefunden werden können. „Eine solche Mühe aber schickt sich ohne Zweifel besser „zum Spiele und Scherz, als zum Ernst; das Zu„trauen, Ansehen und die Ernsthaftigkeit des Redners „verliert daher nicht wenig, wenn diese Zierrathen häufig „gebraucht werden, und sie schaden nicht nur dem Ein„druck der Rede, sondern auch der Zuhörer wird durch „einen solchen Vortrag beleidigt; weil er zwar Annehm„lichkeit und Schmuck, aber nicht Würde und wahre „Schönheit in ihnen gewahr wird. Was wirklich groß „und schön ist, gefällt lange; das geputzte und bloß zier„liche wird bald zum Eckel; zumal da kein Sinn leich„ter zum Eckel zu reizen ist, als das Gehör. So wie „man daher in den Verdacht kömmt, man sey ein Lieb„haber eines kindischen Vortrags, wenn man diese Zier„rathen zu häufig anbringt, so kann man hingegen, „wenn sie nur selten hier und da mit eingestreut werden, „eine Rede bisweilen sehr vortheilhaft mit diesen Blu„men erheben, und ein wenig lebhaft machen.„ Was

würden die alten Rhetoriker wohl gesagt haben, wenn sie von jemand ein heutiges Gedicht deklamiren gehört, und bemerkt hätten, daß sich alle Zeilen mit Reimen endigen? Den Barbaren konnte man dergleichen Zierrathen zu gute halten; diese waren an ihre Landesart gewöhnt, und hielten nichts für schön, was nicht klingelte; aber daß den verfeinerten Ohren unsers Jahrhunderts solche alberne und geschmacklose Töne noch nicht mißfallen wollen, darüber möchte man unwillig werden. Schon seit tausend Jahren herrscht diese barbarische Muse fast überall; nicht nur der Schulen und Klöster, wie ehemals, hat sie sich bemächtigt, sondern auch der Schaubühne, der Höfe, und selbst der Kirchen. Man achtet das Sylbenmaaß, und die geschickte Folge der Worte auf einander, den Rhythmus) für nichts, und keine Verse finden jetzt Beyfall, welche sich nicht am Ende reimen. Wollte jemand in ungebundener Rede so viele sich ähnlich endigende Worte auf einander häufen, so würde ihn jedermann mit Recht auslachen und auszischen; aber in Versen und Gedichten läßt man diese abgeschmackte Klingeleyen nicht nur zu, sondern man lobt sie auch: weil nunmehr die lange Gewohnheit zur andern Natur geworden, nicht anders, als ob durch die Länge der Zeit, alberne und nichtswürdige Dinge, weniger albern und nichtswürdig werden könnten. Man sagt zwar zu seiner Entschuldigung, diese Gewohnheit könne unmöglich albern und nichtswürdig seyn, weil sie von den gesittesten Völkern angenommen, und für ganz natürlich gehalten worden. Wenn angenommene Gebräuche der Völker als Gesetze dienen können, so muß man die Entschuldigung gelten lassen. Wem ist aber unbekannt, daß selbst unter den gesittesten Völkern unzählige, und sogar die vornehmsten Personen gefunden werden, welche alsdenn erst recht schön und zierlich zu reden vermeynen, wenn sie keine Periode, und kaum drey Worte sa-

gen,

gen, ohne eine Zote, einen Schwur oder Fluch darunter mischen zu können? Es ist vergeblich, sich auf die Natur berufen zu wollen; die Menschen thun auf Antrieb dieser Natur, gerade die größten Unschicklichkeiten. Und wer kann läugnen, daß es unflätige und häßliche Töne und Schälle giebt, die niemand als ein Unreiner hören kann und darf, und die doch an sich ganz natürlich sind? Man sucht also vergeblich Beweise von der Natur herzuholen, die nicht nur unvollkommen, sondern auch öfters gar fehlervoll ist; und eben so vergeblich sucht man sie in der übeln Gewohnheit zu finden, die desto untauglichere und schlimmere Fertigkeiten hervorbringt, je stärker sie eingerissen ist.

Man muß aber auch nicht glauben, die Poesie sey, seitdem diese barbarischen Klingeleyen Mode geworden sind, bloß mit diesem einzigen Fehler besudelt worden. Ein noch viel größeres Uebel hat sich in dieser Kunst eingeschlichen, welches darinn besteht, daß nach dem Verlust des wahren Rhythmus, und der richtigen Abmessung der Verse, auch der Gesang der Verse und Gedichte zugleich verloren gegangen ist. Wenn man die lateinischen Verse ausnimmt, welche nach alten Mustern verfertigt worden sind, so findet man jetzt in ganz Europa fast keine Gedichte, welche zur Instrumental- und Vokalmusik bequem gebraucht werden könnten. Dieß wird vielen nicht nur unerhört, sondern auch unvernünftig vorkommen, und viele werden sagen, daß man demohngeachtet doch täglich mit großem Vergnügen Lieder singe, welche in unserer Landessprache abgefaßt sind. Allein, wer die Sache genau erwägt, wird finden, daß ich die Wahrheit schreibe. Ich weiß zwar wohl, daß die heutigen Verse gesungen werden; aber ich weiß auch, daß eine jede ungebundene Rede auf die nämliche Art gesungen werden kann. Nimmt man die sogenannten

Reime

Reime weg, was für ein Unterschied bleibt alsdenn zwischen unsern Versen, und einer gemeinen Rede? Vielleicht dieser, daß der Vortrag etwas gekünstelter ist? — Allein, dieß geht die Musik nichts an, so wenig als der Reim. Wenn kein richtiges Sylbenmaaß da ist, so kann kein Gesang statt finden; daß man aber auf dieses viel zu wenig sehe, ist den meisten eine bekannte Sache. Denn jedermann gesteht einmüthig, daß heutiges Tages die Länge und Kürze der Sylben zu sehr vernachläßigt werde; ob man gleich eben so einmüthig glaubt, dieser Mangel werde durch den beobachteten Accent der Worte ersetzt. Es giebt sogar sinnreiche und angesehene Männer, welche meynen, dieß letztere sey viel besser, als das erstere; weil die Alten sich nicht nach dem Accent gerichtet, und die Sylben nicht natürlich, sondern nach der bloßen Gewohnheit der Dichter gemessen hätten. Allein, dieser Irrthum ist bloß daher entstanden, daß man sich einbildet, die Gedichte wären ehemals nach Art der heutigen Accente gelesen und gesungen worden. Daß dem aber nicht also sey, ist schon oben erinnert worden. Wenn man genau wissen will, auf welche Art die Alten ihre Verse ausgesprochen haben, so wird man sich wohl am wenigsten irren, wenn man glaubt, es sey nach unserer heutigen Scansion geschehen. Doch war ein großer Unterschied zwischen dem Gesange, und dem bloßen Lesen der Verse. Denn außerdem, daß im Gesang ein größerer Umfang der Stimme statt findet, als im bloßen Lesen, oder im gemeinen Reden, wo es schon ein Fehler ist, wenn die Stimme den Umfang einer Quinte überschreitet, oder sich über mehr als drey und einen halben Ton erstreckt; so machte auch dieses einen Unterschied, daß beym Singen einiger Zwischenraum zwischen den Füßen zu hören war, so wie beym Scandiren geschieht; beym Lesen aber war dieser Zwischenraum nicht so merklich. Daher lehrten auch die alten Tonkünstler eine

dreyfache Bewegung der Stimme: eine ununterbrochen fortgehende; eine merklich abgetheilte; und eine, welche zwischen diesen beyden das Mittel hält. Ununterbrochen fortgehend, ist die Simme eines Redenden, wo die Worte so aneinander hängen, daß man keinen merklichen Zwischenraum hört. Denn es würde sehr unangenehm seyn, dem Zuhörer die Worte einzeln zuzählen, und gleichsam tropfenweise reden zu wollen. Die Stimme eines Singenden muß hingegen Zwischenräume beobachten, nicht nur in Ansehung der Töne, sondern auch des Zeitmaaßes, so, daß alle Füße und Glieder derselben unterschieden werden können. Wenn man vor Zeiten hievon abgieng, so sagte man, man singe nicht, sondern man rede. Es gab zwar auch vor Zeiten Gesänge, welche ununterbrochen, und gleichsam in einem Othem abgesungen wurden; sie waren aber auch von keinem Werth, und hatten kaum einen andern Nutzen, als daß sie dem abgetheilten Gesang, gleichsam wie darunter gemischte Fleckchen, eine größere Schönheit verschafften. Bey den Alten fand also nur ein solcher Gesang den größten Beyfall, dessen Theile und Glieder deutlich zu hören waren, und nicht derjenige, welcher ununterbrochen fortgieng. Heutiges Tages wird dieß fast gänzlich vernachläßigt, da anstatt eines gehörig abgetheilten Sylbenmaaßes, und der genauen Abmessung der Verse, ein unordentlicher und barbarischer Gesang Mode geworden ist. Die das Mittel haltende Bewegung der Stimme eignet der Tonkünstler **Aristides**, und vielleicht nach dessen Exempel auch **Martianus Capella** und **Boethius**, denen zu, welche Verse herlesen. **Quintilian** scheint eben dieser Meynung zu seyn, indem er lehrt, man müsse das Lesen der Gedichte so einrichten, daß es weder einer ungebundenen Rede, noch einem Gesange gleich klinge. Jedoch unterscheiden **Dionys von Halicarnaß**, **Nicomachus Gerasenus**, und vielleicht noch

einige

einige andere musikalische Schriftsteller, die Stimme der Leser nicht von dem gemeinen Redner. Man mag hierinn folgen, wem man will, so ist allemal so viel ausgemacht und zuverläßig, daß die Accente der Alten ganz anders beschaffen gewesen, als die fälschlich sogenannten Accente der Neuern. Nimmt man diese letztern an, so wird man nie einen wahren Gesang, oder ein wahres Gedicht hervorbringen. Wenn man hingegen die alten Accente wieder annimmt, die mit dem wahren alten Sylbenmaaße einerley sind, so fühlt man eine solche Annehmlichkeit in der Folge der Sylben und Worte, daß das bloße Lesen eines Gedichtes schon allein weit ergötzender wird, als aller heutige Gesang zusammengenommen.

Indessen behaupten doch einige gelehrte Leute kühnlich, es gebe in der lateinischen Sprache keine Worte, welche auf der letzten Sylbe einen langen Accent haben, und führen den Quintilian und die meisten alten Sprachlehrer als Zeugen an; es sey daher auch nicht wahrscheinlich, daß die Worte in den Gedichten auf eine andere Art gesungen oder gelesen worden, als man gewöhnlich in der ungebundenen Rede hört. Nimmt man aber diese Meynung an, so geht aller Gesang der Gedichte verloren. Wie wollte man z. E. die Worte: Tityre, tu patulae recubans, in Musik setzen, wenn patulae und recubans den Accent auf der dritten Sylbe vom Ende haben, und anstatt des Anapästus, (⏑⏑–) eine Art von Dactylus angenommen werden sollte? Die Worte müssen daher nothwendig anders in ungebundener Rede, und anders in einem Gedichte geklungen haben, wie es auch die Tonkünstler, und selbst Quintilian zugesteht, welcher zwischen der Aussprache eines Lesers und eines Sängers einen Unterschied macht, und sagt, daß die Poeten die mittelste Sylbe des Wortes

volu-

volucres verlängern, da es doch in der gemeinen Rede kurz ausgesprochen wird. Eben dieser Quintilian tadelt auch an der gemeinen lateinischen Aussprache, daß sie am Ende keine langen Sylben hören lasse; woraus sich meines Erachtens schließen läßt, daß offenbar einerley Worte einen andern Accent in gemeiner und ungebundener Rede, einen andern aber im Gesange, und vielleicht auch in der Deklamation eines Gedichts gehabt haben. Wer einer andern Meynung ist, der zeige mir doch, auf welche Art der Gesang bey den Römern habe bestehen können. Ich weiß zwar wohl, daß einige durch die lange Gewohnheit so sehr an die heutige Aussprache gewöhnt sind, daß sie den auslachen würden, der am Ende eines Pentameters den Accent von der vorletzten Sylbe auf die letzte werfen wollte. Sie mögen aber lachen, wenn sie meynen, die heutige Gewohnheit sey hinreichend, allen Gesang der alten Griechen und Lateiner zu vernichten. Sie mögen es uns erklären, wenn sie können, wie von den Tonkünstlern ein Pentameter durch zween Anapäste am Ende habe ausgedrückt werden können, wenn die vorletzte Sylbe lang auszusprechen ist. Ich will also nicht lange streiten, wenn jemand sagt, bey Herlesung der lateinischen Gedichte sey nie eine letzte Sylbe lang ausgesprochen worden; wer aber behauptet, daß es auch beym Gesang so gehalten worden sey, der muß auch zugleich behaupten, die Lateiner haben nichts vom Singen verstanden. Indessen könnte dieser Fehler, daß sie wider die Gewohnheit der Aussprache, im Gesange die letzten Sylben oft lang machen mußten, eine gültige Ursache zeigen, warum den Römern ihre eigenen Lieder weniger, als die griechischen, gefielen.

Um aber wieder auf die Gedichte unsers Zeitalters zu kommen, so kann mit Wahrheit von ihnen gesagt

werden, daß weder auf den Accent, noch auf das Sylbenmaaß gehörig gesehen werde. Nimmt man die Reime weg, so merkt man es kaum, daß es Verse seyn sollen; diese allein machen sie zu Versen, wenn auch sonst nichts weiter hinzukömmt, als eine gewisse und bestimmte Anzahl von Sylben. Ob aber diese Sylben kurz oder lang sind, hält man für gleichgültig. Der wahre Rhythmus, und die Beobachtung der abgemessenen Füße mangelt also den Versen; und wenn man auch diese beyden Dinge irgendwo beobachtet findet, so ist es nur einem Ungefähr, und nicht dem Vorsatz oder der Kunst beyzumessen; weil es vollkommen erlaubt ist, kurze oder lange Sylben zu brauchen, wenn und wo man will, wenn nur der Reim nicht vernachläßigt wird. Man kann also mit Wahrheit von den Versen unsers Jahrhunderts sagen, daß sie nur auf einem Fuße fortlaufen, und die meisten, welche von der heutigen Poesie handeln, werden gewiß mit mir übereinstimmen. Wer daher die jetzt gebräuchlichen Verse in Theile und Füße abtheilen wollte, der würde sehr bald die große Ungleichheit wahrnehmen, daß Jamben mit Trochäen, Dactyle mit Anapästen ꝛc. zusammengesetzt sind, die doch wegen der Verschiedenheit ihres Sylbenmaaßes nicht bequem mit einander verbunden werden können. Eine lange Gewohnheit macht zwar, daß unsere Ohren von einer so unschicklichen Bewegung der Stimme nicht beleidigt werden; wenn wir aber einen Menschen sehen sollten, dessen Gang aus so ungleichen und übel geordneten Schritten zusammengesetzt wäre, würden wir uns wohl enthalten können, ihn für närrisch zu halten? Auch sagen die Aerzte einhellig, es sey das gewisseste Anzeichen eines sehr schlechten und gefährlichen Gesundheitszustandes, wenn der Puls ungleich und unordentlich schlage. So sehr nun diese Verwirrung der Füße, in den Versen unserer Landessprachen, auch schon mißfallen müßte, wenn

man

man sie auch nur bloß lesen wollte; so muß sie doch noch weit größeres Mißfallen verursachen, wenn man diese Verse sogar in Musik setzen will. Mit unserer heutigen Poesie ist es so weit gekommen, daß sie beynahe nicht mehr gesungen werden kann. Denn kein Gesang kann statt finden, wenn keine Quantität der Sylben beobachtet wird; wird aber diese aufgehoben, so hebt man auch die Poesie auf, weil das keine Poesie ist, was nicht gesungen werden kann. In ganz Europa findet sich jetzt vielleicht niemand, der ein ganzes Lied mit mehreren Strophen, so wie die meisten Oden der Alten sind, einer einzigen Melodie anpassen könnte. Hat er die erste Strophe componirt, so muß er aufhören; denn wollte er weiter zu den übrigen Strophen fortgehen, so müßte er auch seine Melodie anders einrichten, weil er nicht machen kann, daß die folgenden Verse und Strophen auf die nämlichen Noten passen, welche die erstere Strophe gehabt hat. So viel also Strophen in einem Liede sind, so viel unterschiedene Melodien müssen gemacht werden. Wer ein Lied mit mehreren Strophen auf eine einzige Melodie singen will, wie es gewöhnlich ist, der muß nothwendig seine armen Verse entweder nach einer alten, schon ganz gemeinen Melodie zwingen, oder er muß nur die erste Strophe componiren, und sodann die übrigen Strophen nach dieser Melodie einzurichten suchen. Wenn indessen dieses geschiehet, so richtet sich nicht der Gesang nach dem Gedichte, sondern das Gedicht nach dem Gesange, welches man jederzeit nicht nur für unrecht, sondern sogar für lächerlich gehalten hat. Und doch können heutiges Tages die Lieder auf keine andere Art gemacht werden. Bey den Italiänern werden daher nur solche Arten von Versen gesungen, die sie **madrigalische Verse** (poëmatia materialia) nennen, in welchen es keine Strophen, oder Wiederholungen von einerley Art Versen, giebt. Will man Oden ma-

chen, dergleichen Fulvius Testius, und unzählige andere geschrieben haben, so können sie zwar sehr schön seyn, aber der Ungleichheit ihrer Füße wegen nicht gesungen werden. Eben so ist es auch mit derjenigen Art von Gedichten beschaffen, die sie Achtlinge nennen, (rimas octavas) welche ebenfalls nicht auf eine und ebendieselbe Melodie gesungen werden können. Es ist mir zwar nicht unbekannt, daß sie demungeachtet gesungen werden; aber ich glaube, auf diese Art könnte auch eine jede ungebundene Rede, und vielleicht sogar mit noch besserm Erfolg, gesungen werden. Es ist bekannt, wie viele Freyheit sich die heutigen Tonkünstler erlauben, wenn sie diese oder ähnliche Gedichte componiren. Sie sind gezwungen, bald lange Sylben kurz, und bald kurze Sylben lang zu machen, nur damit überall das Maaß zutreffe. Dadurch aber geht der Sinn der Worte verloren, und man versteht vom Liede nichts. Hauptsächlich aber ist lächerlich, daß sie oft ganze Worte, als wären sie gleichsam nicht werth, gesungen zu werden, größtentheils verbissen und verstümmelt, in der größten Geschwindigkeit herausstoßen, und übereilen; hingegen wenn ein langer Vokal, hauptsächlich aber ein A oder O kömmt, den Mund freudig aufsperren, Triller und Läufe machen, und mit diesen Künsten zugleich die Augen, den Hals, und den ganzen Körper verdrehen. Wer an solchen Melodien Vergnügen findet, bey dem ist es kein Wunder, wenn ihm eine wohlgeordnete Musik keine Ergötzung gewährt. In den Gedichten der Griechen und Lateiner findet man nichts dergleichen; dort sind alle Worte und Sylben so abgemessen, und mit den Tönen so richtig übereinstimmend, daß man nirgends einen Anstoß antrifft. Ich kann daher dem Urtheile eines sonst sehr scharfsinnigen Mannes keinesweges beystimmen, der in einer neu herausgekommenen Schrift, darinn er seine französische Sprache der lateinischen weit vorzieht, unter

andern Proben auch eine horazische Ode angeführt hat, um aus der beygefügten französischen Uebersetzung derselben zu zeigen, wie weit die römische Sprache der französischen nachstehen müsse. Es ist der Mühe werth, beyde hier einzurücken.

Audivere, Lyce, Dii mea vota Dii
Audivêre, Lyce; fis anus, et tamen
Vis formosa videri,
Ludisque et bibis impudens,

Et cantu tremulo pota cupidinem
Lentum sollicitas. Ille virentis, et
Doctae psallere Chiae
Pulcris excubat in genis.

Importunus enim transvolat aridas
Quercus, et refugit te, quia luridi
Dentes, te quia rugae
Turpant, et capitis nives.

Nec Coae referunt jam tibi purpurae,
Nec clari lapides tempora quae semel
Notis condita fastis
Inclusit volucris dies.

Quo fugit Venus? heu! quove color decens?
Quo motus? quid habes illius, illius
Quae spirabat amores,
Quae me surpuerat mihi

Felix post Cynaram, notaque et artium
Gratarum facies? sed Cynarae breves
Annos fata dederunt
Servatura diu parem.

Cornicis vetulae temporibus Lycen;
Poſſunt ut juvenes viſere fervidi,
Multo non ſine riſu
Dilapſam in cineres facem.

(ſ. Hor. Carm. Lib. IV. Od. XIII.)

Mes voeux ſont contens, Iſabelle,
Oui les Dieux de leur grace ont contenté mes voeux;
Te voila vieille, et cependant tu veux
Faire encore la belle.

En vain d'un chant greſle et tremblant
Tu rappelles l'amour; en vain tu ris, tu joues;
Il t'abandonne, et ſ'en va ſur les joues
De la jeune Yoland.

Loin des troncs ſechez il s'arrête,
Et ne prenant plaiſir, qu'aux fleurs, qu'aux myrthes verds,
Il fuit la neige et les triſtes hyvers,
Qui blanchiſſent ta tête.

Ni le brocard, ni les rubis
Ne ſauroient à ton mal apporter de remede!
On ſait ton âge, et la vieilleſſe eſt laide
Sous les plus beaux habits.

Ce teint tout de lis et de roſes,
Cette grace et ce port, qui m'avoient enchanté,
Las! où ſont ils? et que t'eſt-il reſté
De tant d'aimables choſes?

Iris n'avoit rien de plus beau;
Mais dès ſont orient le ſort fut jaloux d'elle;
Il nous l'ôta, pour laiſſer Iſabelle
Vivre autant qu'un corbeau.

Aux jeunes gens il la veut rendre
Un objet ridicule, à leur flame oppoſé,
En leur montrant d'un flambeau tout uſé
La fumée et la cendre.

Was von dieſer Ode in beyden Sprachen zu halten ſey, mögen andere beurtheilen; ein jeder mag nach ſeiner Fähigkeit davon denken, was er will. Für mich ſoll es genug ſeyn, nur das einzige erinnert zu haben, daß die horaziſche Ode überall in einem ähnlichen Sylbenmaaße fortgeht, und daß ihre ſieben Strophen nach einer einzigen Melodie, wie es bey Liedern ſeyn muß, richtig geſungen werden können. Folgt man aber der franzöſiſchen Ueberſetzung, ſo hat man nicht ein, ſondern ſieben Lieder; weil wegen Ungleichheit des Sylbenmaaßes der Geſang bey jeder Strophe geändert werden muß. Vergeblich ſagen einige, es ſchade den Liedern nichts, wenn auch gleich nicht immer einerley Füße vorkommen, weil dieſe Abwechſelung ergötze; denn wenn wir ſo urtheilen wollen, ſo geht es mit den Liedern ganz zu Ende. In Trauerſpielen und andern großen Gedichten möchte wohl eine Ausnahme ſtatt finden; wenn aber in einem Geſange, der für jedermann ſeyn ſoll, ebenfalls eine ſolche Ausnahme gelten ſollte, ſo würden die Gattungen der Gedichte zu ſehr unter einander gemengt werden, indem Lieder aufhören Lieder zu ſeyn, wenn ſie nicht immer wiederkommende Abmeſſungen haben, und ſo leicht ſind, daß ſie von einem jeden Liebhaber auswendig gelernt, und geſchwind und ohne Mühe ins Gedächtniß gefaßt werden können. Wie artig und ſchicklich die Worte in der lateiniſchen Ode hintereinander fließen, iſt unnöthig anzuführen, da ſich die Gleichheit der Füße den Ohren durch ihre Annehmlichkeit von ſelbſt hinlänglich empfiehlt. Nirgends findet man zwey oder drey einſylbige Worte neben einander; in der Ueberſetzung hingegen wohl ſie-

ben bis acht, ein Umstand, der sich bey keinem griechischen oder römischen Schriftsteller finden läßt. Daß der beredte und witzige Uebersetzer hieran nicht Schuld habe, sondern daß es vielmehr der Gewohnheit der französischen Sprache beygemessen werden müsse, die keine Versetzung der Worte zuläßt, und daher nicht umhin kann, zum öftern mit vielen kleinen Wörterchen gleichsam zu stottern und zu stammlen, glaube ich gerne. Aber wenn er die Griechen und Lateiner tadelt, daß sie ihre Worte anders, als die Franzosen, auf einander folgen lassen, so handelt er, meines Erachtens, unrecht. Es ist zwar nicht zu läugnen, daß die französische Construction den Gesetzen und der Ordnung der Natur sehr nahe komme; da aber keine Sprache so barbarisch ist, daß sie diesen Vorzug nicht ebenfalls besitzen sollte, und zwar immer um so viel mehr, je unausgepußter und rauher sie ist; so müßte, wenn dieser Grund gelten sollte, folgen, daß die griechische und lateinische Sprache allen andern an Würde nachstehe. Wie ungerecht aber ein solcher Tadel wäre, mag Cicero im Namen aller andern sagen, dessen Worte aus seinem Redner hier angeführt zu werden verdienen. „Es sind überhaupt zwey Stücke, (sagt „er,) die eine Rede schmackhaft machen: die Worte näm„lich, und die angenehme Folge des Sylbenmaaßes. „Die Worte geben gleichsam die Materie der Rede, das „Sylbenmaaß aber den Schmuck und die Verzierungen „derselben ab. So wie nun bey allen andern Dingen „die Erfindung des Nothwendigen und Unentbehrlichen „älter ist, als des bloß Angenehmen, so hat sichs auch „hier so getroffen, daß die rohe und unausgeschmückte „Rede, die zum Ausdruck unserer Gedanken nöthig ist, „viele Jahrhunderte früher erfunden worden, als man „zum Vergnügen der Ohren, eine geschickte Folge des „Sylbenmaaßes entdeckt hat.„ Diesem stimmt auch Quintilian bey, der im 4ten Kap. seines 9ten Buchs schreibt:

schreibt: „Mir ist nicht unbekannt, daß es Leute giebt, „welche alle Sorgfalt, die man auf die Ordnung der „Worte wendet, verwerfen, und einen rohen Vortrag, „so wie er einem in den Mund kommen kann, für den „natürlichsten und männlichsten halten. Wenn sie aber „das bloß für natürlich halten, was so beschaffen ist, „wie es die Natur zuerst hervorgebracht hat, und also „noch ohne alle Ausbildung und Verschönerung; so brau„chen wir die ganze Redekunst nicht.„ Wer mehr wissen will, der lese an dem angeführten Orte nur etwas weiter. Es erhellet daraus zur Gnüge, daß es mit der griechischen und lateinischen Beredsamkeit, ehe sie culti=virt worden, eben die Bewandniß gehabt, die es mit allen unsern heutigen Sprachen hat; daß man nämlich in der Ordnung und Zusammensetzung der Worte, bloß der Anweisung der Natur gefolgt ist. So wie aber die Künste, und hauptsächlich die Poesie und Musik anfiengen ausgeübt zu werden, so fieng man auch an, die Wirkung einer geschickten Folge der Sylben und Worte, und die geheimern Kräfte der Natur zu entdecken. Da nun die rohe und ungeschmückte Anordnung der Worte, keiner Harmonie fähig war, so mußte sie nothwendig geändert werden; und obgleich diese Veränderung der von der Natur zuerst angewiesenen Art entgegen zu seyn schien, so gewöhnte man sich doch in Betracht ihres Nutzens und ihrer Annehmlichkeiten leicht an sie, und hielt sie endlich selbst für natürlich. Sie wurde mit so großem Beyfall aufgenommen, daß sich nicht nur Dichter und Redner ihrer bedienten, sondern sie wurde auch in der Sprache des gemeinen Lebens gebraucht. Indessen bedienten sich hierinn die Dichter größerer Freyheiten, als die Redner, und versetzten ihre Worte am häufigsten und kühnsten; so wie sich die Redner wieder größere Freyheiten nahmen, als in der Sprache des gemeinen Lebens erlaubt war. Dieses letztere kann man aus den

komischen Dichtern sehen, deren Vortrag zwar ebenfalls an ein gewisses ungezwungenes Sylbenmaaß gebunden war, aber doch der Sprache des gemeinen Lebens am nächsten kam. Man findet indessen unter der Menge von griechischen und lateinischen Schriftstellern sehr viele, die sich ganz der Sprache des gemeinen Lebens bedient haben; demohngeachtet aber wird man doch kaum einen finden, welcher Worte, die sich reimen, oder auf einerley Art declinirt werden, zusammengebracht hätte. Allen solchen Fehlern kann leicht durch die Mannichfaltigkeit der Wortordnung abgeholfen werden. Diese ist zwar ebenfalls nicht bey allen von einerley Beschaffenheit, indem Gelehrte und Ungelehrte auf verschiedene Art schreiben; darinn kommen sie aber doch beyde überein, daß sie überaus viel, nicht nur zum Vergnügen der Ohren, sondern auch zur Erregung der Gemüthsbewegungen beytrage. Ganz anders aber verhält es sich mit allen heutigen Sprachen, welche dieser zierlichen Wortordnung gänzlich beraubt sind, und von den meisten Völkern der Welt nicht nach den Regeln der Kunst, sondern nach den Regeln der bloßen rohen und ungeschmückten Natur behandelt werden. Man bemerkt oft, sogar bey solchen Leuten, die eine besondere Sorgfalt in der Wahl ihrer Worte affektiren, daß acht bis zehen einsylbige Wörter unmittelbar auf einander folgen, oder daß eine Menge vielsylbige und so hart klingende Worte zusammen kommen, daß oft ein einziges davon schon hinreichend wäre, die Zunge zu ermüden, und den Othem zu erschöpfen. Dieses würde gewiß nicht geschehen, wenn eine geschickte Art der Wortordnung gebräuchlich wäre, und wenn die Glieder der Rede nach Befinden der Umstände versetzt werden dürften, um kurze Worte mit langen, rauhe mit sanftklingenden, und einfache mit zusammengesetzten gehörig abwechseln zu lassen, und dadurch, daß jedes Wort an seine bequemste Stelle gesetzt werden

dürfte,

dürfte, eine wohlklingende und in aller Absicht vollkommene Rede hervorzubringen. Wie genau die Alten das Sylbenmaaß beobachtet haben, beweisen die davon gegebenen Regeln so vieler Rhetoriker und Grammatiker; und wer diese Regeln mit einiger Aufmerksamkeit betrachten will, der wird vielleicht sogar auf die Meynung gerathen, als ob diese Männer bisweilen gar zu streng in der Anordnung und Zusammensetzung ihrer Worte gewesen wären. Wer sollte z. E. nicht denken, es sey gleichgültig, zu sagen: vir est optimus, oder vir optimus est? Man glaubte aber doch, es klinge nicht gut, diese drey Worte, auch nur in der Sprache des gemeinen Lebens, auf die leztere Art zu setzen. Noch bedächtiger verfuhr man mit der oratorischen Folge der Sylben und Worte; am allerbedächtigsten aber mit der poetischen, weil diese die metrischen Gesetze unmöglich befolgen kann, wenn sie in der Zusammensetzung ihrer Worte nicht mit hinlänglicher Freyheit handeln darf. Wenn wir an die alten Musiker zurück denken wollen, wer sollte nicht meynen, daß sie bis zum Eckel zärtlich gewesen wären, da sie sich nicht bloß mit dem gewöhnlichen und angenommenen Unterschiede der Sylben begnügt, sondern zur Composition einer Melodie noch kürzere als kurze, und noch längere als lange Sylben forderten? Da die ganze Musik von der genauen Beobachtung des Zeitmaaßes abhängt, und eine Sylbe desto mehrere Zeit erfordert, bequem ausgesprochen zu werden, aus je mehrern Buchstaben sie besteht, so glaubten die Musiker, es müsse sogar das Wesen einzelner Sylben nicht übersehen werden, weil dasjenige, wodurch eine Melodie entweder hart oder sanft werde, unstreitig als nothwendig angesehen werden müsse. Nicht nur die Musiker haben diese Regel festgesetzt, wie Marius Victorinus bezeugt, sondern Quintilian hält auch dafür, daß sie selbst bey einem Redner von einigem Gewichte sey; und noch vor

ihm hat Dionys von Halicarnaß in seinem vortrefflichen Buche: de collocatione verborum, schon angemerkt und gelehrt, es sey unter den vier griechischen Worten ὁδὸς, ῥόδος, τρόπος und τροφος, ein Unterschied. Denn obgleich in allen diesen vier Worten die ersten Sylben für kurz gehalten würden, so sey doch eine Verschiedenheit der Zeit fühlbar, die zur deutlichen Aussprache dieser Sylben erfordert werde. Wie verschieden es mit unsern jetzigen Sprachen beschaffen ist, brauche ich nicht erst weitläuftig zu erklären, da sich meines Erachtens niemand finden wird, der nicht zugestehen sollte: das Sylbenmaaß werde zu unserer Zeit so vernachläßigt, daß weder die sogenannte Position, (wenn zwey Consonanten auf einen Vokal folgen) noch die Zusammenkunft mehrerer Consonanten, die Stimme des Redenden oder Singenden im geringsten aufhält, sondern daß vielmehr auch die rauhesten und schwersten Sylben, ganz ihrem Wesen entgegen, von den meisten, auch den cultivirtesten europäischen Völkern geschwind und in einem Othem ausgesprochen werden. Die Italiäner und Spanier fehlen zwar hierinn weniger, als andere Völker: weil ihre Sprachen mit der lateinischen näher verwandt sind, und sie aus diesem Grunde den Wohlklang und das Sylbenmaaß genauer beobachten; es kann aber doch nicht geläugnet werden, daß auch selbst von ihnen bisweilen gegen die Natur der Sylben gefehlt wird, weil sie die Gesetze der Position und des Sylbenmaaßes gar zu frey behandeln. Ich gedenke nicht, mich als Richter einer jeden Sprache aufzuwerfen, oder auf eine gehäßige Art eine der andern vorzuziehen; doch wird man mir erlauben, so viel zu sagen: obgleich die Natur, als die beste Lehrmeisterinn aller Dinge, allen Menschen eine Sprache eingegeben hat, die zum Ausdruck ihrer Gedanken hinreichend ist; so kann man doch nicht in Abrede seyn, daß, so wie in Absicht auf Lebensart und sittliches Betragen

ein

ein Volk für gesitteter gehalten wird, als das andere, so auch eine Sprache vor der andern an Wohlklang und Zierde einen Vorzug habe. Ich glaube aber, es werde mir kein Kenner verargen, wenn ich sage, der alten griechischen Sprache gebühre unter allen Sprachen die wir kennen, nicht nur der erste Rang, sondern sie besitze ihn auch unstreitig, und selbst ohne Widerrede desjenigen Volkes, welches ehemals Ueberwinder aller übrigen Völker war. Man muß aber nicht glauben, diese Sprache habe gleich von ihrem ersten Anfange solche Vorzüge gehabt; denn wenn wir ihren ersten Anfang untersuchen, so finden wir, daß er nichts besser gewesen ist, als der Anfang der Sprachen aller andern Völker. Daß sie im Anfange hart, rauh, ohne Würde und Schmuck gewesen, kann man schon daraus hinlänglich schließen, daß sie in den ältesten Zeiten keine andern als einsylbige Worte gehabt hat, diese mochten nun Nennworte (nomina) oder Zeitworte (verba) seyn. Sie verstanden überdem die Kunst noch nicht, ihre Hauptworte nach den Arten (modos), Zeiten (tempora), und Personen zu verändern, oder ihre Nennworte in Fälle (casus) zu biegen; kurz, die Griechen fanden bey ihren Vorfahren eben das, was sie nachher bey den Barbaren für so lächerlich hielten. Ihre sanftere Himmelsgegend beförderte ihre Cultur; die Liebe zur Musik und Poesie; den Wetteifer geschickter Köpfe, und jene Wettstreite, auf welche Preise von großem Werthe gesetzt waren. Jedoch waren die Preise so eingerichtet, daß, je größer der Ruhm des Siegers war, desto kleiner war der Werth des Preises. Dieß vertrieb die Barbarey, und machte, daß die ersten Gelehrten unter den Griechen, mit Hintansetzung anderer Wissenschaften, sich beynahe bloß allein auf die Poetik legten. Sie suchten ohne Verzug mit ganzem Eifer ihre Sprache auszubessern, und ihre Absicht gieng hauptsächlich dahin, nicht nur die Worte mit den Sachen

und Gedanken übereinstimmend, sondern sie auch zum Gesange und zur Musik brauchbar zu machen. Sie erfanden daher die metrischen Gesetze, d. i. die Regeln des Sylbenmaaßes, der Füße, und der verschiedenen Formen von Rhythmen, nebst noch vielen andern hieher gehörigen Dingen, von welchen schon hinlänglich geredet ist. Da sie aber sahen, daß der Würde eines Liedes nichts so nachtheilig sey, als eine zu große Menge einsylbiger Worte, die nicht nur an sich selbst niedrig und sclavisch klingen, sondern auch eine Rede holpericht und rauh machen, wenn viele unmittelbar auf einander folgen; so vergrößerten sie ihre Worte, und verdoppelten die Sylben nicht nur am Anfang, sondern auch am Ende, durch Zusätze von Augmenten und Endungen. Daher wurden ihre Hauptworte, die vorher nur einsylbig waren, nun vielsylbig; eben dasselbe Wort wuchs von einer bis zu sechs oder gar sieben Sylben, behielt aber seine vorige Bedeutung, und bekam nur durch die ihm angehängte Schleppe, gleichsam ein größeres Ansehen. Bey den Nennworten, die keiner solchen Augmente fähig waren, giengen sie einen andern Weg, und bildeten einige aus Participien, andere aber durch Zusammensetzung mehrere Nennworte; und wie glücklich sie in solchen Zusammensetzungen gewesen sind, wissen diejenigen hinlänglich, welche sich nur einige Kenntniß dieser Sprache erworben haben. Was soll ich von den vielen Beugungs- und Endefällen der Nennworte sagen; was von solchen Worten, die eine Herkunft oder einen Besitz anzeigen; die eine Bedeutung entweder verstärken, oder schwächen; die eine Bewegung von einem Orte, oder Ruhe in einem Orte andeuten; was von den Amplificativen, Diminutiven, und vielen andern Umständen, die entweder bloß dieser Sprache eigen sind, oder an welchen sie doch einen solchen Reichthum hat, daß, wenn auch die meisten andern Völker die Reichthümer ihrer

Sprachen zusammen bringen, und sie gegen den Reichthum der Griechen halten wollten, sie doch dadurch weiter nichts bewirken würden, als den Mangel und die Armuth ihrer Sprachen nur desto sichtbarer zu machen. Ich weiß wohl, daß es Leute giebt, welche allen diesen Reichthum für überflüßiges Geräthe halten, und glauben, es könnten z. E. die Diminutiven ganz füglich in einer Sprache fehlen, weil man sie der Hoheit des Ausdrucks im Reden mehr schädlich als zuträglich hält; aber, wenn dieses gelten kann, so muß man alle Zierrathen aus einer Sprache verbannen. Die Italiäner haben zwar an den schmeichelnden Diminutiven einen großen Ueberfluß, und schweifen oft im Gebrauch derselben gar zu sehr aus; auch die Jonier und einige Africaner, z. E. Apulejus, bedienten sich vormals solcher Worte auf eine so lächerliche Art, daß sie bey geschmackvollen Lesern Eckel und Unwillen dadurch erregten. Wenn aber das Gute, wegen seines übermäßigen oder verkehrten Gebrauchs aufhören müßte, gut zu seyn, so würde in der Welt nichts übrig bleiben, was mit Recht gelobt werden könnte. Man nehme einem Aristophanes seine Verkleinerungsendungen, Σωκρατίδιον, Εὐριπίδιον, und unzählige andere von der Art; so nimmt man ihm zugleich einen großen Theil seiner Schönheiten. Hingegen bey wichtigen und ernsthaften Materien, welcher Grieche und Lateiner hat wohl da dergleichen Lachen erregende Verkleinerungen nicht für fehlerhaft erklärt? Homer hat sich ihrer so enthalten, daß man bey ihm nirgends ein Diminutivum finden wird. Ich glaube auch, derjenige würde sich schlecht empfehlen, der einen Helden in solchen schmeichelnden Wörterchen anreden wollte; man nehme sie hingegen den Kindern und ihren Wärterinnen weg, so wird man sie zu gleicher Zeit ihrer ganzen Sprache berauben. Wem also dieses, und was dem ähnlich ist, ohne allen Unterschied mißfällt, dem müssen auch alle

Felder mißfallen, auf welchen die Saat sehr dichte und reichlich ist steht. Die Römer haben richtiger geurtheilt. So sehr sie auch auf ihre Ehre sahen, so haben sie es doch nie gewagt, ihre Sprache mit der griechischen zu vergleichen, sondern haben vielmehr gestanden, gegen die Vorzüge und Schönheiten der griechischen Sprache sey die ihrige beynahe barbarisch. Selbst diejenigen Römer, die zu den blühendsten Zeiten gelebt haben, bezeugen, es sey ihrer Sprache schon Ehre genug, wenn sie auch nicht für eine Nacheiferinn, sondern bloß für eine Schülerinn der griechischen gehalten werde. Die Hochachtung für diese Sprache war so groß, daß man sie nicht für eine Erfindung der Menschen, sondern für eine Erfindung der Götter hielt. Dieß ist nun freylich zuviel gesagt; aber soviel muß man doch zugestehen, daß Dichter und Musiker diejenigen Leute sind, von welchen die Griechen die Kunst, schön zu reden, gelernt haben. Ob dieses gleich die Beschaffenheit der Sprache selbst hinlänglich anzuzeigen scheint; so beweisen es doch die Sitten und Gebräuche dieses Volks noch deutlicher, indem es bey ihnen gleichsam eine geheiligte Gewohnheit war, alle menschlichen Handlungen und Verrichtungen in Musik zu bringen und abzusingen. Bey Erbauung der Städte und Mauren, bey Zusammenberufung oder Erlassung der Versammlungen des Volkes, bey den Lobeserhebungen der Götter und Helden, bey Anführung der Flotten und Kriegsheere, bey Besorgung der Kriegs- und Friedensgeschäfte, kurz bey allem wurde Musik gebraucht, so daß selbst die Strafen der Missethäter nach Musik ausgetheilt wurden. Mit einem Worte, die Lyra ist es, die das alte Griechenland regierte, und mehrere freye Staaten darinnen stiftete, als jetzt in der ganzen Welt angetroffen werden. Diese lehrte die dasigen Völker ohne ein höchstes Oberhaupt, ohne Fürsten leben, innerliche Eintracht beobachten, Tyrannen vertreiben,

Gesetze machen und bewahren; so, daß Plato nicht unrecht gesagt hat: freye Staaten stünden nur so lange unverändert, als die Einrichtung ihrer Musik unverändert bleibe; so bald sich diese ändere, könne auch die Verfassung des Staats nicht die vorige bleiben. Man betrachte nur die Serer, oder jetzt sogenannten Sineser; so wird man gewahr werden, daß auch bey ihnen die alte Musik, mit ihrem alten Wohlstande verloren gegangen ist. Diejenige Musik, welche jetzt bey ihnen im Gebrauch ist, schickt sich zwar für die Schaubühnen; mißfällt aber den gelehrtern Tonkünstlern so sehr, daß sie behaupten, sie sey nicht einmal werth, gegen die alte Musik verglichen, Musik genannt zu werden. Sie bedauren den Verlust dieser alten Musik so sehr, daß sie ihn fast für ein größeres Uebel halten, als alle ihre übrigen Unglücksfälle. Ich weiß nicht, ob dieser Verlust einer Veränderung der Lebensart dieses Volks, oder einer Aenderung ihrer Sprache zuzuschreiben ist; so viel aber sehe ich, daß man dem Plato desto leichter glauben kann, weil man hieraus sieht, daß sich das, was er von den Griechen schreibt, auch anderwärts zugetragen hat. Indessen findet man davon doch nirgends ein offenbareres Exempel, als in dem heutigen Griechenlande selbst; nachdem sie nämlich mit barbarischen Sitten, auch eine barbarische Sprache und Musik angenommen haben. In ihrer Sprache ist keine Zierde mehr; das wahre Sylbenmaaß wird nicht mehr beobachtet, und sie haben falsche Accente angenommen; man findet keine Auswahl der Worte mehr, und fast nichts, als ein immer wiederholtes i. Ihr Singen ist so beschaffen, wie man es von einer so verworrenen und verdorbenen Sprache erwarten kann. Schon Maximus Tyrius klagte zu seiner Zeit, daß die alte Musik der Griechen gänzlich in Verfall gerathen sey; wenn man aber den heutigen Gesang der Griechen hört, so könnte in der That diese Klage ungerecht

scheinen. Denn obgleich zu der Zeit, in welcher Maximus schrieb, wegen veränderter Sprache und Aussprache, der gute Gesang der Worte fast gänzlich vernachläßigt wurde, und kaum eine andere Musik im Gebrauch war, als diejenige, welche vermittelst der Saiten und Flöten dem Ohre schmeichelte; so war doch noch Rhythmus da, der den Mangel der Worte gewissermaaßen ersetzte. Zu unserer Zeit aber ist keines von beyden mehr vorhanden; die Griechen haben vor andern Völkern nichts mehr voraus, und es ist mit ihnen nun so weit gekommen, daß es einerley ist, ob man sie Griechen oder Barbaren nennt. Ich habe daher nichts dagegen, wenn jemand unsern heutigen Sprachen das Wort redet, und sie mit der Sprache der heutigen Griechen vergleicht; aber mit den alten Griechen einen solchen Rangstreit anfangen zu wollen, ist ein gar zu unglücklicher Einfall, und ein Einfall, den sich nicht einmal die Römer erlaubten, deren Sprache doch noch ungleich besser war, als unsere heutigen Sprachen sind, die, wenn sie auch nicht mehr ganz barbarisch sind, doch ohne Zweifel von Barbaren zuerst gebildet wurden. Man kann zwar nicht läugnen, daß sie durch große Männer eine und andere Verbesserung bekommen hat, vorzüglich in den zwey nächstverflossenen Jahrhunderten; nichts destoweniger bleibt ihnen aber doch noch immer die Form, die ihnen die Barbaren zuerst gaben. Keine europäische Sprache biegt ihre Nenn- und Hauptworte so ordentlich, wie die alten Griechen und Römer thaten; so daß man weit mehrere Worte, als eigentlich nöthig wären, aneinander fügen muß, wenn man auch nur von ganz gemeinen Dingen reden will. Will man sagen: accepi literas Antonii, so heißt es: ich habe den Brief des Antonius erhalten. Will man die Worte übersetzen: vidimus lucum terrarum pulcherrimum, ingressique consedimus; so muß man mit vielen Umschweifen sagen:

wir

wir haben einen Lustwald gesehen, der in dem Lande der schönste war, und als wir hinein gegangen waren, setzten wir uns nieder. Ich weiß nicht, ob diejenigen, die ein solches Stottern und Stammeln noch loben, sich selbst, oder ihre Muttersprache am meisten lächerlich machen. Die unzähligen einsylbigen Wörter, aus welchen bisweilen ganze Perioden und ganze Verse bestehen; die ungeschickte Zusammenfügung der Worte hintereinander, wo mehrere kurze neben kurze, und mehrere lange neben lange zu stehen kommen; die Vernachläßigung des Sylbenmaaßes, und viele andere Dinge mehr, die in den meisten heutigen Sprachen theils mangeln, theils von einer sehr ungeschickten und unbequemen Beschaffenheit sind, übergehe ich hier. Auch die heutige griechische Sprache ist von diesen Fehlern nicht frey, und es ist ihr nach und nach, eben so übel, als der lateinischen ergangen. Auch ihr fehlen nicht nur die Dativi, sondern auch die Comparativi, Superlativi, Perfecta, Imperfecta und die meisten andern Modi und Tempora; und sie muß durch allerley Hülfwörter diesen Mangel ersetzen.

Dennoch bin ich auch nicht der Meynung derer, die allen heutigen Sprachen einen gleichen Werth beylegen. Da es aber etwas sehr verhaßtes ist, wenn man eine der andern vorzieht, und jedes Volk desto eingenommener von seiner Sprache ist, je barbarischer und roher es ist; so mögen andere diesen Streit entscheiden. Damit man aber doch leichter einsehen möge, was von einer jeden zu urtheilen sey; wird es nicht undienlich seyn, einige Dinge, die jeder Sprache eigen sind, zu erwägen.

In allen Sprachen muß man vornehmlich auf zwey Dinge sehen: auf den Klang der Worte, und auf den Accent. Vom Klange will ich zuerst reden. Da der Klang aus Buchstaben gebildet wird, sie mögen nun Vo-

kalen oder Consonanten seyn; so müssen wir die Natur derselben kennen. Ich will jetzt nicht erklären, wie jeder Buchstabe im Munde gebildet werde: denn davon haben schon viele hinlänglich geschrieben; sondern ich will nur kürzlich untersuchen, was für Kraft und Wirkung einige Buchstaben, hauptsächlich die selbstlautenden, haben, die Sitten und den Geist eines jeden Volks anzudeuten.

Das A ist, so wie an Würde, also auch in der Ordnung, unter allen Vokalen bey den meisten Völkern der Erste. Was für einen weiten und klingenden Schall dieser Buchstabe verursache, zeigt selbst die Oeffnung des Mundes, die man dabey machen muß. Er hat beynahe keine Lieblichkeit; aber mit seinem prächtigen Schalle dringt er stark in die Ohren. In einer zierlichen Sprache klingt er majestätisch; dehnt man ihn aber ein wenig zu lang, so giebt er einen groben bäuerischen Klang. Er werde indessen ausgesprochen, wie er will, so ist doch immer sein Klang groß und voll. Man lobt ihn daher mit Recht in den Hirtengedichten, und bey den dithyrambischen Poeten, die gerne weite und offene Töne suchen, und daher den dorischen Dialekt vorzüglich lieben.

Der zunächst darauf folgende Vokal E hat zwar keinen nachdrücklichen, aber doch ziemlich hellen und zierlichen Klang. So viel mir bekannt ist, haben alle Völker diesen Buchstaben, und man kann besonders bey ihm bemerken, daß, wenn er auch noch so häufig hintereinander vorkömmt, er doch das Gehör nicht beleidigt, oder einen Ueberdruß verursacht; wenn auch schon sein Klang verdoppelt, oder sehr in die Länge gezogen wird.

Ganz anders aber ist es mit dem Vokal (η) beschaffen, der bey den Griechen der dritte in der Ordnung ist. Man glaubt zwar, er sey aus zween E E zusammengesetzt; er hat aber doch einen eigenen, und vom E verschiedenen

Klang.

Klang. Kein Buchstabe ist schmeichelnder, als dieser, da er einen gebrochenen und weibischen Klang hat. Daher ist er dem prächtigen und erhabenen einer Rede ganz entgegen, und kömmt auch aus dieser Ursache bey den dithyrambischen Dichtern fast nie vor. Wer sich desselben häufig bedient, macht seine Rede nicht nur niedrig, sondern auch abgeschmackt. Hingegen in zärtlichen und verliebten Liedern ist seine Wirkung groß; denn er hat etwas anziehendes (ἑλκυστικόν) in sich, und das weibliche Geschlecht hört ihn besonders gerne.

Kein Vokal bringt einen dünnern Klang hervor, als das J. In spielenden Kleinigkeiten hat er seinen vornehmsten Gebrauch. Sein Ton ist indessen sehr verschieden, je nachdem er mehr oder weniger gegen die Zähne getrieben wird. Daher rauscht er bisweilen, bisweilen bittet, schmeichelt, flehet er; bisweilen drückt er auch eine Verwunderung aus, jedoch nur in geringen und kleinen Dingen. Wie sehr er aber das Gehör beleidige, wenn er zu oft hintereinander kömmt, beweisen die heutigen Griechen mehr als zu viel, die durch ihr ewiges J fast alle andern Vokale verdunkeln, und machen, daß man glaubt, sie wiehern eher, als daß sie reden.

Der Vokal O hat zwar einen weiten und einigermaaßen prächtigen Ton, jedoch weit weniger, als das A; denn sein Klang ist ziemlich dunkel und oft bäurisch, zumal wenn er verdoppelt, oder sehr in die Länge gezogen wird. Kein Buchstabe ist indessen geschickter, die Stimme oder den Schall großer Thiere, oder großer körperlicher Dinge, auszudrücken. Daher ahmt Homer das Brausen und Brummen des Meers recht vortrefflich nach, wenn er spricht:

Ἠϊόνες βοόωσιν ἐρευγομένης ἁλὸς ἔξω.

Er spricht nicht βοάᾳσι, sondern βοόωσι, die Aehnlichkeit mit den Wellen des Meers desto stärker auszudrücken. Plato bewunderte dieses so glücklich angebrachte Wort dergestalt, daß einige von ihm melden, er habe alle seine Gedichte verbrannt, weil er verzweifelte, je so schöne Worte bilden zu können, und weil er nicht gar zu viel schlechter, als Homer erscheinen wollte.

Den letzten Grad der Würde hält der Vokal U. Sein Klang ist nicht nur dunkel, sondern auch garstig und unsauber, indem er mehr durch die Nase, als durch den Mund hervorgebracht wird. Daher hat Aristophanes in seinem Plutus gar scherzhaft einen tückischen Angeber eingeführt, der den Geruch von gebratenen Opferfleische empfindet, und einen ganzen sechsfüßigen jambischen Vers durch die Nase vorbringt: ὐ ὐ, ὐ ὐ, ὐ ὐ, ὐ ὐ, ὐ ὐ, ὐ ὐ. Wobey man beyläufig merken mag, daß die erstere Sylbe jedes Fußes mit einem Spiritus lenis, die zwote aber mit einem asper müsse geschrieben werden, weil es die Natur der Sache so erfordert.

Der letzte Vokal bey den Griechen ist das Ω, oder das große O. Man glaubt zwar, es sey aus einem doppelten O zusammengesetzt; der Klang desselben ist aber unterschieden, und hält gleichsam das Mittel zwischen O und A. Dieser Vokal ist klingender und prächtiger, als das O, aber doch nicht so sehr als das A, weil es einen dunklern Klang hat, der beynahe hinten im Halse stecken bleibt. Die dithyrambischen Dichter lieben ihn vorzüglich, besonders Pindar.

Von den Consonanten will ich weiter nichts sagen, als daß sie lange nicht von solcher Würde sind, als die Vokale; und daß diejenigen allerdings richtig urtheilen, welche sagen: daß eine Sprache desto schöner und zierlicher sey, je mehrere Vokalen sie habe, und daß dem

Schmuck und der Schönheit einer Sprache nichts so hinderlich sey, als die Menge der Consonanten. Man muß indessen auch nicht meynen, eine Sprache sey alsdenn erst recht vortrefflich, wenn sie ganz aus doppelten und einfachen Vokalen besteht; denn wem sollte es nicht mißfallen, die ganze Sprache eines Volks in so enge Gränzen eingeschränkt zu sehen? Niemand aber wird läugnen, diejenige Sprache sey die vorzüglichste, in welcher mit der Mannichfaltigkeit der Buchstaben, auch die Leichtigkeit der Aussprache verbunden ist; weil alles einförmige nicht lange gefallen kann, und die Abwechselung überall ihre Anmuth bey sich führt. Aus diesem Grunde müssen Vokalen und Consonanten mit einander vereinigt werden. Es ist aber nicht einerley, welche Consonanten es sind; es muß hier ebenfalls eine gute Wahl getroffen werden, weil, so wie bey den Vokalen, also auch bey diesen, einige vorzüglicher als die andern sind. Man muß daher, so wie das häufige J, auch das allzuhäufige M, S, L und R, zu vermeiden suchen. Es ist bekannt, wie sehr der allzuhäufige Gebrauch des S den alten Attikern an dem Euripides mißfallen habe. Es ist auch bekannt, wie eben dieses S, nebst dem M, mit welchen beyden sich die meisten lateinischen Worte endigen, selbst den Römern so unangenehm vorgekommen, daß sie das erstere als etwas zischendes, und das zweyte als etwas blöckendes, durch die sogenannten Elisionen zu verdrängen, und aus der lateinischen Sprache zu vertreiben gesucht haben. Auch in der spartanischen Mundart, die als eine größtentheils dorische, sonst sehr prächtig klingt, war der Schall des R, der sich fast am Ende aller Worte hören ließ, überaus unangenehm, wie die alten Nachrichten bezeugen; und zwar so, daß man sagte, dieses Volk ahme mehr eine Sprache der Hunde nach, als der Menschen, und es murre mehr als es rede. Wer kann daran zweifeln, daß diese rauhe und drohende Sprache ihren

Ursprung von den kriegerischen Sitten dieses Volks habe? Die dorische Mundart war zwar prächtig und einem kriegerischen Volke angemessen, aber doch ohne Zorn; daher haben sehr viele griechische Völker diese Mundart gerne angenommmen, aber jenes lakonische und eretriensische hündische R weggelassen, vor welchem sich nicht sowohl die Feinde, als vielmehr die Freunde und Gäste zu fürchten hatten. Der dorischen Mundart steht die jonische in allem entgegen. Nichts kann zärtlicher und weibischer seyn, als diese; man mag nun auf das überall vorkommende *η*, oder auf die häufig und unmittelbar auf einander folgenden Vokale, oder auf die häufigen Diminutiven, und andere dergleichen Süßigkeiten sehen. Diesem Volke war alles, was männlich aussah, so fürchterlich, daß es alle männliche Sachen, männliche Thiere, und sogar wilde Thiere, mit dem weiblichen Artikel benannte. Gleichwohl lachten sie über die Dorier, als über bäuerische und das Maul weit aufsperrende Leute; wurden aber auch von ihnen wieder als Weichlinge verspottet. Indessen fehlte es bey den Joniern nicht an solchen, die die Eigenschaften ihrer Mundart, der dorischen männlichen und nachdrücklichen Sprache vorzogen; denn sie wußten, was für eine Gewalt eine schmeichelnde und weichliche Rede über die Menschen habe, da selbst sie im Stande waren, einem Herkules die Keule aus den Händen zu winden, und ihn zu niedrigen Diensten zu zwingen. Die heutigen Sprachen geben uns einen noch einleuchtendern und gewissern Beweis, daß die Rede von der Natur nach dem verschiedenen Geiste und Sinn eines Volks verschiedentlich gebildet werde. Daß der spanische Stolz, und die natürliche Ernsthaftigkeit und Langsamkeit, auch in der spanischen Sprache liege, kann man aus ihrem häufigen A, dem prächtigsten Vokal, und aus ihren langen Worten sehen. Auch die häufige Endung ihrer Worte in o und os, giebt einen hochtra-

benden Klang. Man muß jedoch bemerken, was schon oben erinnert worden, daß nämlich mit dem Schicksale der Völker sich auch die Sprache verändere; und daher kömmt es meines Erachtens, daß in den heutigen Schriften, hauptsächlich in den Poesien der Spanier, zwar viel witzige Spötterey und natürlicher Ausdruck, aber viel weniger Pracht und wahre Schönheit gefunden wird. Es kömmt auch ohne Zweifel eben daher, daß sie jetzt viel geschwinder als ehedem, und mit einer feinern Stimme reden. Bey den Deutschen sind die Körper groß und stark; und so ist auch ihre Sprache. Sie hat mehr Schwerfälligkeit in sich, als Majestät; doch würde es ihr auch daran nicht ganz fehlen, wenn ihr nicht die Härte der Sylben, deren Aussprache die Kehle verdirbt, und die gar zu große Menge der Consonanten, zuwider wäre. Die Sprache der Engländer ist weich und weibisch; denn das A ist sehr selten darinn, I und E aber fast allenthalben. Dennoch wird diese Weichlichkeit, durch das harte Wesen der Sylben und der vielen Consonanten, ziemlich gemäßigt. Bey den Franzosen ist der Kopf hitzig und schnell; daher reden sie auch geschwinder, als irgend ein Volk. Daß sie, wo nicht an Kräften, doch an heftigem Anfalle, andere Nationen übertreffen, beweist sogar ihre Sprache, die fast ganz aus kriegerischen und hauenden oder schlagenden Worten besteht.

Damit man dieses alles desto deutlicher einsehe, so wird es gut seyn, wenn wir die Sprache jedes Volks nach ihrem Accente, oder nach den Füßen, und musikalischen Abmessungen betrachten. Bey der französischen Sprache ist besonders merkwürdig, daß sich kein dreysylbiges Wort, welches einen Daktyl (–⏑⏑) ausmacht, darinn findet. Diese ganze Sprache besteht mehrentheils aus Jamben (⏑–), und aus Anapästen (⏑⏑–). Also

schickt sie sich sehr gut zum Ausdruck tragischer und heroischer Affekten, wenn man sie recht zu brauchen weiß; hingegen nicht so gut zu komischen und sanften. Zu den letztern hingegen ist das Englische sehr bequem; denn es besteht fast aus lauter Daktylen und Trochäen (–⏑). So wie man aber im Französischen keinen Daktyl findet; so wird man im Englischen kein Wort antreffen, welches einen Anapäst ausmacht; und auch unter den vielsylbigen trifft man keines an, welches den Accent auf der letzten Sylbe hat; selten auf der vorletzten; am öftersten aber, und fast allezeit hört man ihn auf der dritten Sylbe vom Ende. Zu trochäischen Versen, und zu solchen, die die Italiäner Sdrucciolì nennen, könnte also keine bequemere Sprache gefunden werden; hingegen ist sie zu jambischen, heroischen und anapästischen Versen nicht so bequem, weil sich diese Verse meistentheils mit einem einsylbigen, selten mit einem zweysylbigen und fast nie, oder doch wenigstens unrichtig, mit einem dreysylbigen Worte enden müssen. Bey den Franzosen verhält sichs anders, deren Worte, sie mögen nun so vielsylbig seyn als sie wollen, immer den Accent auf den letzten Sylben, selten auf der vorletzten, niemals aber auf der dritten vom Ende haben. Ob daher gleich im Französischen selten ein langes A, desto öfter aber ein langes E zu hören ist; so ist deswegen diese Sprache doch nicht so weich und nachläßig, als die englische. Denn da die lange Sylbe, welche am meisten ins Ohr fällt, immer am Ende, oder zunächst vor dem Ende, ihre Stelle hat; so hat sie lauter muthige und männliche Bewegungen. Eben dieses kann man auch an der spanischen Sprache sehen, deren Worte insgemein mit einem Anapäst oder Spondeus (––) sich enden; doch hat sie auch andere Füße, z. E. Daktyle, Jamben, Trochäen u. a. Da sich indessen die erstgenannten am besten ausnehmen, so darf man sich nicht wundern, wenn diese Sprache etwas

so

so majestätisches in sich hat, daß sie nicht nur andere Mundarten, welche aus der lateinischen Sprache entsprungen sind, sondern auch fast die Sprachen aller Völker, hierinnen weit übertrifft.

Im Italiänischen ist eine bewundernswürdige Mannichfaltigkeit von Füßen; und diese Sprache ist so biegsam, daß man sehr bequem alle Arten von Versen und Liedern darinn machen kann. Sie ist beynahe die einzige, die die guten Eigenschaften aller andern Sprachen unserer Zeit auf einmal in sich enthält. An männlichem Wesen muß sie zwar der spanischen nachstehen; aber an Zierde übertrifft sie sie. Beyde haben mit einander gemein, daß sie wenig lange E haben, die weichlichen Affekten auszudrücken; die Schönheit ihrer Füße ersetzt aber diesen Mangel hinlänglich. Im Deutschen kann man zwar auch alle Arten von Füßen anbringen; dennoch ist diese Sprache zarten Ohren wenig angenehm, nicht nur wegen ihres häufigen Zischens mit dem Buchstaben S, und wegen der vielen zusammenkommenden Consonanten, und wegen des groben und dunkeln Tones des langen A und O; sondern auch, weil sie größtentheils aus lauter Spondeen (– –) und Molossen (– – –) besteht. Das Pohlnische hat eine fast eiserne Härte; weil in dieser Sprache zu einem Vokal oft sieben bis acht Consonanten gehören, so daß man beynahe glauben möchte, die Sprache der Pohlen sey ganz ohne Vokale. Ich erinnere mich, einen Pohlen gesehen zu haben, der ausdrücklich behauptete, zur Bildung eines Worts, und zur Bezeichnung seiner Gedanken, habe er nichts als bloße Consonanten nöthig. Wer pohlnisch versteht, wird zwar ebenfalls diese Sprache nach Füßen und nach einem gewissen Sylbenmaaße abmessen können, weil keine Sprache in der Welt dieser Abmessungen ganz unfähig ist; es würde aber doch eine vergebliche Bemühung seyn, diese oder auch eine andere Sprache eines

nordischen

nordischen Volks, nach den alten und ächten prosodischen Regeln ausmessen zu wollen. Die rauhen nördlichen Völker lassen sich durch keinen Wohlklang erweichen, und sie halten es gewiß für unmännlich, wenn man im Stande ist, das Geräusch der Waffen tapfer auszuhalten, und sich doch durch musikalische Töne einnehmen läßt. Ich weiß zwar wohl, was Saxo Grammaticus von einem dänischen Könige erzählt, den ein Harfenspieler durch seine Musik wütend und unsinnig soll gemacht haben; es scheint mir aber nur eine Erdichtung zu seyn. So wie dieser Grammatikus mehrere Dinge aus andern Schriftstellern genommen, und nach einer ihm beliebigen Art angewendet hat; so hat er auch kein Bedenken getragen, die Geschichte, welche man vom Alexander, und von dem Tonkünstler Timotheus erzählt, nachzuerzählen, und sie einem Fürsten seines Volks zuzuschreiben. Es ist nicht daran zu denken, daß in jenen barbarischen Zeiten, irgend in einem Lande, vielweniger in Dännemark, ein Musiker hätte gefunden werden können, der durch bloße Rührung der Saiten, so heftige Gemüthsveränderungen zu erregen vermocht hätte; denn selbst jetzt, da sich die Musik in einem weit blühendern Zustande befindet, wird in ganz Europa keiner seyn, der etwas dem ähnliches zu wirken, oder auch nur zu unternehmen, im Stande wäre. Schon seit tausend und mehrern Jahren hat bey den Musikern dieses Vermögen, große Gemüthsveränderungen hervorzubringen, gänzlich aufgehört; seitdem nämlich der Gebrauch und die Wissenschaft des **Rhythmus** verloren gegangen, der allein vermögend war, das zu wirken, was zu unserer Zeit kein Musiker zu leisten im Stande ist.

Wie groß die Wirkung des Rhythmus sey, läßt sich auch schon hinlänglich daraus sehen, daß es ehemals auch unter den gemeinsten Musikern viele gab, die den

Muth

Muth hatten, mit jedem Redner um den Vorzug ihrer Kunst zu streiten, und ihnen ohne Umstände den Sieg abzusprechen. Bloß durch den geschickten Gebrauch des Rhythmus, und einer geschickten Folge und Mischung ihrer Töne, ohne alle Beyhülfe deutlicher Worte, waren sie im Stande, eine so große Herrschaft über die Gemüther der Menschen auszuüben, daß sie alle Leidenschaften stärker und lebhafter erregten, als es nur immer auch die ausgearbeitetste Rede zu thun vermochte. Dieses läugnet auch Hermogenes in seinem Werke: περὶ ἰδεῶν, nicht, dessen Worte hieher gesetzt zu werden verdienen (*). „Die Tonkünstler könnten vielleicht mit „uns streiten, und behaupten, daß diese Stücke (was „nämlich zum Rhythmus gehört) den Gedanken und „dem Inhalt einer Rede vorzuziehen sind. Sie werden „sagen, der Rhythmus, ohne alle hinzukommende deutliche Worte, vermöge mehr, als alle Bildung und „Einrichtung einer Rede; wenn er geschickt gebraucht „werde, so könne er die Seele mehr zur Freude bewegen, als irgend eine prächtige Lobrede; sie hingegen „auch trauriger machen, als alle Klaglieder. Er habe „größere Gewalt über die Leidenschaften, als jeder heftige „und rührende Vortrag mit Worten. Und überhaupt „möchten sie über alles, was wir noch lehren werden, „mit uns streiten wollen.„ Da auf diese Weise die ganze Gewalt der Musik auf den Rhythmus ankömmt (denn die Alten sagten: τὸ πᾶν παρὰ μουσικοῖς, ὁ ῥυθμός) wer kann sich wundern, daß die alten Lehrer der Beredsamkeit, die musikalischen Abmessungen so sorgfältig mit in ihre Kunst zu bringen suchten, und alle die Regeln so umständlich vortrugen, die zu der guten Wort- und Sylbenfolge in den Reden gehören? Gleichwohl hat es mit dieser Folge eine andere Bewandniß in ungebundener

(*) Lib. 1. pag. 20. ed. *Sturm.*

bundener Rede, als in dem Gesange eines Gedichts. Obgleich eine jede Rede matt und kraftlos ist, welche keine geschickte Abmessungen in der Folge ihrer Sylben und Worte hat, und es völlig wahr bleibt, was der Sprachlehrer Diomedes schreibt: „daß bloß die „Unwissenden dafür hielten, die Poesie müsse „frey von den sogenannten Banden der Füße „seyn;„ so machen sie doch, wenn sie auch da sind, keinen so starken Eindruck als die musikalischen; weil man ununterbrochen hintereinander weg spricht, und die Füße in einer Rede sich gewissermaaßen verstecken, und fast nirgends als im Anfange und beym Schluß der Perioden wahrgenommen werden. Hingegen beym Gesange der Poesien, da die Stimme in abgetheilten Gliedern fortgeht, und sich jeder Fuß durch einen kleinen Zwischenraum von dem andern trennt, so daß jeder für sich gefühlt werden, und seine ganze Kraft deutlich äußern kann, ist es nicht anders möglich, als daß, da die rednerischen Abmessungen schon so große Gewalt über die Leidenschaften haben, die poetischen eine noch größere haben müssen, weil diese nicht nur am Anfang und Ende eines Satzes, sondern überall und im ganzen Gesange fühlbar sind. Hatten nun die ehemaligen Tonkünstler den Muth, mit der bloßen Ordnung und Folge ihrer Töne, die Redner zum Wettstreit aufzufordern; was müssen sie nicht vermocht haben, wenn deutliche Worte hinzu kamen, und der Nachdruck der Gedanken sich im gleichen Maaße mit den Kräften des Rhythmus vereinigte? Da also die Alten diesem Rhythmus eine solche Gewalt zuschrieben, daß sie sogar glaubten, der Beystand der Sprache und Worte sey fast überflüßig; so werden wir wohl nichts unnöthiges thun, wenn wir diese Materie fortsetzen, und ferner untersuchen, was hauptsächlich zur Kenntniß der Beschaffenheit und Wirkung des Rhythmus gehört.

Wenn

Wenn wir das Wort Rhythmus selbst untersuchen, so finden wir, daß es sehr mannichfaltige Bedeutungen hat; es wird nicht nur den verschiedenen Bewegungen der Stimme und des Leibes, sondern auch Dingen, die sich nicht selbst bewegen, z. E. Gemälden und Statuen, beygelegt. Doch halte ich dafür, daß die letztere Bedeutung nur uneigentlich genommen werden müsse, weil ihr das Wort selbst fast zu widersprechen scheint. Zwar weiß ich, daß sich die bildenden Künstler hauptsächlich befleißigen, ihren Werken eine gewisse Art von Bewegung und Leben zu geben; allein, auch die geschicktesten können doch nicht mehr, als nur eine Handlung, und nur eine Zeit ausdrücken. Ihr größtes Lob erlangen sie dadurch, wenn sie nicht nur ruhende, sondern auch sich bewegende Körper, nebst ihren Leidenschaften vorzustellen wissen, so weit sich dergleichen mit einer leblosen Materie thun läßt. Hingegen, da der Rhythmus nicht ein jedes Verhältniß, sondern nur ein solches bezeichnet, welches aus einem schönen und gut zusammen stimmenden Maaß verschiedener Zeiten und Bewegungen besteht; so eignet man diese Benennung allerdings richtiger solchen Körpern zu, die sich wirklich bewegen. Ob nun gleich solche Bewegungen von unterschiedener Art sind, und einige durch das Gehör, wie beym Klange der Stimmen und der Saiten, andere durch das Gesicht, wie beym Tanze und Gange, und noch andere bloß allein durch das Gefühl, wie beym Schlage des Pulses, empfunden werden; so können sie doch alle, es mag sie nun ein Sinn empfinden, welcher will, rhythmische Bewegungen heißen, wenn sie sich nach gewissen Zahlen oder musikalischen Füßen bequem abmessen lassen. Auf diese Weise sind sodann dergleichen Bewegungen im Stande, allerley Affekten zu erregen; nicht aber, wenn sie nichts rhythmisches in sich enthalten. Daß sich dieses wirklich so verhalte, wird derjenige gerne zugeben, welcher

welcher auf die Bewegungen acht giebt, die unsre Körper durch Berührungen oder Anstöße empfindet; denn, wenn diese Berührungen etwas rhythmisches und ordentliches in sich enthalten, so sind sie fast immer angenehm, im Gegentheil aber unangenehm und schädlich. Beym Fahren und Reiten kann man dieses sogar bemerken; denn wenn diese beyden Arten von Bewegungen ungleich und unterbrochen sind, so daß sie unser Körper nicht nachahmen, oder bequem fassen kann, so sind sie uns beschwerlich, und oft gar schädlich. Hingegen gefallen sie uns, wenn sie so beschaffen sind, daß sie in unserm Körper ähnliche und gleichförmige Bewegungen erregen. Viele werden auch durch Reiben der Glieder und Kämmen der Haare ergötzt; noch weit mehr aber, wenn es ein Bader oder Barbier thut, der seine Kunst so gut versteht, daß er es gleichsam nach gewissen Takten und Abmessungen verrichten kann. Ich erinnere mich, mehr als einmal in so geschickte Hände gerathen zu seyn, die mit ihren Kämmen die Bewegungen eines jeden Liedes nachahmen konnten, so, daß sie bisweilen Jamben oder Trochäen, ein andermal Daktyle oder Anapäste, und noch ein andermal Amphibrachen oder Päonen auf das artigste nachmachten; welches mir kein geringes Vergnügen machte. Ob nun gleich nicht jedermann sich an einerley und ebendenselben Bewegungen ergötzt, und die eine Art diesem, die andere einem andern, angenehm dünkt; so wird man doch wohl schwerlich jemand antreffen, dem eine gut abgemessene Bewegung nicht gefallen sollte, da auch sogar unvernünftige Thiere davon eingenommen werden. Um aber wiederum auf die musikalisch-rhythmischen Bewegungen zu kommen, wird es der Mühe werth seyn, die Natur und das Vermögen der Stimme und des Schalles, so weit es zu gegenwärtigem Vorhaben gehört, kürzlich zu erklären.

Man

Man hält insgemein dafür, der Schall sey ein Zittern der Luft, und schließt es hauptsächlich daraus, weil man keinen Schall hört, wo keine Luft ist. Wie wenig aber dieses folgt, kann man daraus abnehmen, daß auch unter dem Wasser, wo keine bloße Luft ist, ein Schall, und zwar ein ziemlich starker Schall gehört werden kann. Man spricht daher richtiger, wenn man sagt, der Schall sey eine zitternde Bewegung der Körper selbst, wenn sie geschlagen oder angestoßen werden. Da aber diese Bewegung oder dieses Zittern nicht empfunden werden kann, wenn nicht ein Drittes da ist, welches diese zitternde Bewegung mit annimmt; so muß deswegen entweder Luft, oder Wasser, oder ein anderer leicht zu bewegender Körper, nothwendig dazwischen seyn, wodurch der Schall fortgepflanzt, und unserm Ohr zugeführt wird, weil im leeren Raum der Schall beynahe unendlich und uneingeschränkt wäre, und eben deswegen nicht empfunden werden könnte, wie ich bey einer andern Gelegenheit zeigen werde. Daß ferner die Körper desto stärker schallen, je härter sie sind, wird hoffentlich ebenfalls niemand bezweifeln, eben so wenig, als die bekannte Sache, daß die sie umgebenden Körper, die zugleich von ihnen in Bewegung gesetzt werden, ebenfalls desto stärker schallen, je dichter sie sind. Man muß indessen doch anmerken, daß Schälle von gleicher Stärke, wenn sie durch ein dichteres Medium fortgepflanzt werden, zwar stärker sind, als wenn das Medium weniger dichte ist; daß sie aber nicht so weit gehört werden können, weil die bewegende Kraft in dem dichtern Medio eher ermüdet wird, als in dem weniger dichtem, und sie daher hier des wenigern Widerstandes wegen, desto weiter durchdringen können. Ob nun aber gleich der Schall sich auf alle Seiten verbreitet; so muß man doch hauptsächlich bemerken, daß nicht alle Körper, und nicht aller Menschen Empfindungen, auf einerley

Art von ihm gerührt werden; sondern daß nach der verschiedenen Beschaffenheit des Tones, auch die Wirkungen verschieden sind, die er verursacht. Die Erfahrung lehrt, daß sich der Schall oder Ton nur in solche Körper fortpflanze, die gleicher Zitterungen und Bewegungen fähig sind; daß hingegen andere, wo sich dieses Verhältniß nicht findet, völlig unbewegt bleiben. Außer andern Dingen, kann man dieses besonders bey Saiten, die in den Einklang gestimmt sind, gewahr werden. Berührt man die eine, so tönt auch sogleich die andere; obgleich noch viele andere ungleich gestimmte Saiten dazwischen liegen, und alle, wie jedermann bekannt ist, unbewegt bleiben. Sieht man nun bey leblosen Körpern solche Bewegungen, wer wollte zweifeln, daß sich bey unsern Sinnen nicht ähnliche finden sollten, da es die Vernunft und die tägliche Erfahrung bestätigt? Weiß man nicht, daß, wenn man jemand singen, weinen, tanzen, und lachen sieht, man gereizt wird, eben dergleichen zu thun, und daß dieß nicht durch eine verborgene Gewalt, wie der gemeine Mann glaubt, sondern gleichsam durch den Zwang der Beschaffenheit und Aehnlichkeit der Bewegungen an sich, geschehe? Ist dieser Zwang nicht so stark, daß, wenn man jemand gähnen sieht, man sich schwerlich enthalten kann, ebenfalls zu gähnen? Ist nun die Wirkung solcher Bewegungen, die durch die ungekünstelte und einfältige Natur hervorgebracht werden, schon so offenbar, daß sie nicht nur Menschen und andere lebendige Dinge, sondern auch leblose Körper so rühren kann; so kann ja wohl niemand läugnen, daß die Wirkung der rhythmischen Bewegungen noch weit stärker seyn müsse, die das Vermögen haben, auch ohne Worte und Stimme alles anzudeuten, und noch weit stärkere Affekten zu erregen, als irgend eine Stimme oder Rede zu thun vermag. Nimmt man den Rhythmus weg, so wird eine Rede verstüm-

melt und kraftlos; daß hingegen der Rhythmus, auch ohne Worte ungemein viel vermöge, beweisen unter andern die alten Pantominien, von welchen man weiß, daß ihre Füße und Hände nicht weniger beredt gewesen, als die Zungen der größten Redner. Ist es nicht bekannt, daß Cicero mit dem Komödianten Roscius oft einen Wettstreit angestellt hat, wer von beyden einen Gedanken auf mannichfaltigere Art ausdrücken könnte, dieser mit Geberden, oder jener mit Worten? Wer kann wohl jene Nachricht ohne die größte Verwunderung lesen, die uns Lucian in seiner Abhandlung vom Tanze von dem pontischen Könige Tiridates, wo mir recht ist, giebt? Da ihm der Kaiser Nero die Erlaubniß gegeben hatte, sich auszubitten, was er wollte; so verlangte er nur einen Pantomimen, damit er die Kosten ersparen möchte, die er nothwendig auf die vielen Dollmetscher verwenden mußte, welche der vielerley Völker und Sprachen wegen in den pontischen Gegenden unentbehrlich waren; und weil ein solcher Mann alsdenn die Dienste aller Dollmetscher allein verrichten könnte. Man sehe nur allein die Hände an; haben sie nicht deutlichere und augenscheinlichere Bewegungen, als irgend eine Zunge? Sie sind nirgends eingeschränkt, und in allen Formen und Gestalten verständlich. Sie können zwar keine Buchstaben, und aus Sylben bestehende Worte hervorbringen, wenn wir aber so viele Mühe auf die pantomimische Kunst verwendeten, als wir auf die Erlernung einer Sprache wenden; so würden wir alsdenn unsere Gedanken vielleicht nicht undeutlicher ausdrücken können, als wir es jetzt durch Hülfe der Zunge thun. Es würde der Glückseligkeit des menschlichen Geschlechts gewiß dadurch nichts abgehen, wenn ein solches Uebel, als uns die Verschiedenheit so vieler Sprachen verursacht, vertrieben würde, und alle Menschen die pantomimische Kunst so in ihrer Gewalt hätten, daß sie durch

Zeichen, Winke und Geberden andeuten könnten, was ihnen beliebte. Jetzt aber muß man die Thiere, die man insgemein nur die unvernünftigen Thiere nennt, für viel glücklicher halten, als uns selbst; sie können ihre Empfindungen und Gedanken, ohne Dollmetscher, fertiger und vielleicht glücklicher gegen einander ausdrücken, als wir nur immer zu thun vermögen; besonders wenn wir nicht eine und die nämliche Sprache verstehen.

Um aber wieder auf den Rhythmus zu kommen, so müssen wir sagen, daß, obgleich schon vieles davon erinnert worden, doch noch viel übrig wäre, wenn wir alles einzeln ausführen wollten. Indessen merke man sich nur vornehmlich, daß, obgleich kein Rhythmus ohne Bewegung bestehen kann, dennoch nicht eine jede Bewegung einen Rhythmus hervorbringe, sondern nur eine solche, die meßbare Theile und Zeiten hat. Wenn daher ein Körper so angestoßen wird, daß er nur eine sich immer gleiche Bewegung bekömmt, so findet kein Rhythmus statt. Werden verschiedene Körper zugleich angestoßen, und jeder von ihnen erhält nur eine unabgetheilte Bewegung, so findet er eben so wenig statt. Soll der Rhythmus statt finden, so ist die Abmessung der Theile und Glieder gegen einander unentbehrlich. Was aber ununterbrochen fortgeht, hat keine Abtheilungen. Ob sie gleich in der Möglichkeit da sind; so ist dieses doch noch nicht hinlänglich. Denn wenn nicht wirkliche Theile vorhanden sind, so daß sie durch die Sinne leicht gefaßt und unterschieden werden können; so fällt der Rhythmus weg, und folglich auch die Kraft, unser Gemüth und unsere Affekten zu rühren. Sind hingegen die Bewegungen nicht ganz einförmig und unabgetheilt, sondern in verhältnißmäßige Glieder vertheilt, so daß die Form und Einrichtung einer jeden derselben offenbar wahrgenommen und empfunden werden kann; so ist es nicht an-

ders

ders möglich, es müssen alsdenn eben diese Bewegungen einen Einfluß in die Gemüther der Zuhörer oder Zuschauer haben, und das Gemüth muß, bey der Empfindung einer solchen Deutlichkeit Vergnügen und Beruhigung empfinden. Alles was in Theile zertheilt ist, sehen wir ohne Mühe ein; nur schwer aber, oder wohl gar nicht, können wir dasjenige begreifen, was ohne Unterschied an einem fortgeht, oder unbegränzt ist. Wenn uns die Natur unbekannt bleibt, sobald wir die Bewegung nicht kennen; so muß uns die Natur der Dinge alsdenn nothwendig kennbar werden, wenn wir die Beschaffenheit und Art recht einsehen, nach welcher ein jedes Ding bewegt wird. Verstehen wir dieses, so können wir auch leicht finden, durch was für Ursachen dergleichen Bewegungen hervorgebracht werden, was jede thue, und was sie anzeige. Kann man nicht sogar aus dem Gange und aus der Bewegung eines Menschen, die Sitten und Affekten desselben beurtheilen? So unerfahren der gemeine Mann auch ist, so fehlt es doch nicht an Leuten, die durch die bloße Betrachtung des Gangs einen Geschäftigen oder Nachdenkenden von einem Müßigen und ohne Sorgen einhergehenden, einen Ernsthaften oder Stolzen von einem Trägen oder Kranken, einen Vernünftigen und Nüchternen von einem Rasenden oder Betrunkenen, einen Mäßigen und Bescheidenen von einem Frechen und Schwelgerischen, zu unterscheiden wissen. Die Gemüths- und Leibesbewegungen werden von einerley Ursache regiert, und die Zusammenstimmung beyder Bewegungen ist so groß, daß, wenn der Natur der Wille gelassen wird, man sich kaum etwas denken kann, was nicht die Mine, der Gang, und die ganze Stellung des Leibes, sehr bald verrathen sollte.

So wie wir nun durch die Augen die äußern Bewegungen erkennen; so könnte man die innern durch das

Gefühl entdecken, wenn auf die Erforschung der Beschaffenheit des Pulses eben so viel Mühe und Fleiß gewendet würde, als wir auf andere Künste und Geschicklichkeiten wenden. Aber ich weiß nicht, wie es gekommen ist, daß, da kein Theil der Arzeneykunst nützlicher und edler ist, als derjenige, welcher es mit der Bewegung des Pulses zu thun hat, dieser Theil dennoch seit vielen Jahrhunderten schon, so ungeachtet, und seiner Schwierigkeit wegen so vernachläßigt worden ist, daß man kaum noch einen oder den andern findet, der ihn gehörig abgehandelt hätte; grade als ob die innern und ursprünglichen Eigenschaften des Leibes keine Gemeinschaft mit den äußern zufälligen Veränderungen desselben hätten. Von den Alten, die uns noch übrig sind, hat niemand diese Materie umständlicher abgehandelt, als Galenus, welcher funfzehn Bücher von der Beschaffenheit und Verschiedenheit des Pulses herausgegeben hat. Der Fleiß dieses Mannes ist allerdings zu loben, womit er eine dunkele, und mit vielen Schwierigkeiten verknüpfte Sache gehörig auseinander zu setzen versucht hat. Wer indessen alle diese Bücher durchliest, wird zwar viel schöne Sachen finden, aber doch zugleich gestehen müssen, daß das meiste die Wißbegierde mehr reize, als befriedige. Die heutigen Schriftsteller selbst, haben zur Vervollkommung dieser Kunst gar nichts beygetragen; und haben kaum etwas anderes gethan, als daß sie die Gedanken Galens, die sie oft nicht einmal recht verstanden, in einen kurzen Auszug zu bringen suchten. In dem praktischen Theil dieser Kunst sind sie eben so schlecht; sie fühlen mehr aus Gewohnheit, und um sich ein gewisses Ansehen zu geben, an den Puls, als um den Nutzen des Kranken zu befördern, und bekennen gerne, daß ihnen der Urin mehrere und zuverläßigere Anzeigen gebe, als der Puls. Unsere Europäer werden, so wie in viel andern Dingen, also auch in der Arzeneykunst von den

Sinesern

Sinesern weit übertroffen. Wenn diese zu einem Kranken gerufen werden, fragen sie nie, ob ihm Kopf, Magen, Schulter, oder sonst ein Glied wehe thue; sondern sie fassen beyde Arme an, und untersuchen an beyden zugleich, bald an dieser, bald an jener Stelle desselben, den Puls, und wenn sie damit fertig sind, sagen sie sogleich, ohne sich je zu irren, was es für ein Uebel sey, worüber der Kranke zu klagen habe. Ist unter ihnen ein Arzt, der dieses nicht versteht; so verachten sie ihn als einen Unwissenden, der den Namen eines Arztes nicht verdient. Wenn die europäischen Aerzte auf keine andern Bedingungen zugelassen werden sollten, so fürchte ich, es möchte vielleicht keiner, wenn man ihn auch noch so sehr bäte, zu Kranken gehen wollen. Ich weiß wohl, daß es Leute giebt, die sehr ärgerlich werden, wenn man von den Sinesern so grobe Fabeln, wie sie sagen, erzählt; aber es kann nicht anders seyn, Leute, die nur sich bewundern, und von andern nur allein bewundert werden wollen, müssen nothwendig ärgerlich werden, wenn man von andern Dinge erzählt, die sie weder verstehen, noch leisten können. Diese Aeskulapier mögen mir daher nicht übel nehmen, wenn ich glaube, die Natur erstrecke sich ein wenig weiter als ihr Verstand, und wenn ich Dinge glaube, die uns so viele Zeugen einmüthig versichern, und deren Möglichkeit nicht nur die Erfahrung, sondern auch die Vernunft bestätigt. Unsern Aerzten dient die Untersuchung des Pulses zu weiter nichts, als daß sie dadurch einen Gesunden von einem Kranken zu unterscheiden wissen. Ist der Puls zu schnell, oder ungleich und unordentlich, so merken sie zwar, daß ein innerliches Uebel dahinter stecken müsse; aber hier bleibt sodann auch ihre ganze Wissenschaft stehen, und sie wissen aus dem Puls nicht deutlich zu erklären, von was für einer Ursache, oder von was für inneren Theilen das Uebel eigentlich herrühre. Da

schon die Beschaffenheit der äußern Bewegungen so klar und deutlich ist, daß jedermann ihre Bedeutung leicht einsehen kann, sollten nicht auch die innern und ursprünglichen Bewegungen, von welchen die andern alle nur abhängen, ihre Ursachen und Bedeutungen haben? Wer sagen wollte, daß diese Verschiedenheit der Pulse nur eine einzige wirkende Ursache, nämlich die Seele, habe, der würde in der That gar zu kindisch urtheilen; denn wenn man die Seele nennt, so giebt man schon eine sehr vielfache Ursache an. Es wird auch noch außerdem nicht gefragt, ob die Seele den Leib bewegen könne: denn daran zweifelt niemand; sondern es soll deutlich erklärt werden, wie und auf was für Art die Seele so unterschiedene Schläge der Pulsadern hervorbringe, und ob diese Bewegungen von einer und ebenderselben Kraft, und nicht vielmehr von verschiedenen Affekten, herkommen. Diese Bewegungen mögen indessen zufällig seyn, und von äußern Gegenständen herrühren, oder sie mögen von einer innern Einrichtung und Beschaffenheit entstehen; so glaube ich doch gewiß, und jeder Einsichtsvolle wird es annehmen, daß alles, was dem Leibe wiederfährt, auch zugleich der Seele wiederfahre; und umgekehrt, alles was die Seele trifft, auch den Leib treffe. Die Vereinigung zwischen beyden ist so groß, daß nothwendig alles, was dem einen von beyden begegnet, auch dem andern begegnen muß. So wie wir daher aus den äußern, in die Augen fallenden Bewegungen, schon auf die Sitten und Leidenschaften eines jeden schließen; so müssen auch unsere Sinne erweitert werden können, die innern und verborgenen Affekten kennen zu lernen: wenn unser Gefühl so lange geübt wird, bis wir die Formen und Beschaffenheiten aller Arten von Pulsschlägen zu unterscheiden, und in gewisse Gattungen einzutheilen wissen. Nur auf diese Weise sind wir im Stande, die Bedeutung eines jeden Pulsschlages zu

erkennen.

erkennen. Zur genauen Eintheilung dieser mancherley Gattungen von Pulsschlägen, ist zwar die Methode des Galenus nicht zu verachten; aber die Methode, welche der Arzt Herophilus gezeigt hat, ist doch noch vorzüglicher. Dieser hat die Formen der Pulsschläge nach bekannten Maaßen gemessen, nämlich nach metrischen Füßen. Wenn die Namen und Kräfte dieser metrischen Füße den Aerzten eben so gut bekannt wären, als den Dichtern und Tonkünstlern, so könnte man unaussprechlich großen Nutzen für das Leben und die Gesundheit der Menschen davon hoffen. Denn da man sich keine Art von Bewegung denken kann, die nicht in den Klangfüßen der Tonkünstler enthalten sind, so könnte man mit leichter Mühe, die Bewegungen der Pulsadern nach Art dieser Füße eintheilen. Es würde auch, meines Erachtens, nicht schwer seyn, selbst die zusammengesetzten und unter sich ungleichen Pulsschläge durch das Gefühl zu erkennen und zu unterscheiden, sobald nur hinlängliche Uebung und Erfahrung hinzukömmt: denn ohne diese richten wir nichts aus. Um also diesen Wunsch zu erreichen, muß man sich mit der Erforschung der Beschaffenheit der Pulsschläge des menschlichen Körpers so lange beschäftigen, bis sie uns eben so bekannt und geläufig werden, als den Harfenspielern ihre Harfe. Diese begnügen sich nicht damit, daß sie bloß wissen, es sey eine Saite verstimmt; sondern sie wissen auch, welche Saite verstimmt ist.

Vielleicht glaubt man, ich habe mich von meinem Vorhaben etwas weiter entfernt, als nöthig gewesen wäre, da ich die Beschaffenheit des Rhythmus an sich, und vom Schall abgesondert, betrachtet habe. Aber wenn billige Kenner meine Meynungen prüfen wollen, so hoffe ich, sie werden anders denken, und gerne gestehen, daß dieser Punkt eigentlich noch umständlicher hätte

abgehandelt werden müssen. Denn da in der That die ganze Macht der Tonkunst im Rhythmus liegt, und ohne ihn kein Gesang schön seyn kann; so mußte nothwendig gezeigt werden, daß die Gewalt derselben über unser Gemüth und unsere Affekten nicht bloß im Schalle liege; sondern daß sie beynahe ganz allein eine Wirkung des Rhythmus sey, und daß man mit Wahrheit sagen könne, was wir schon oben erinnert haben; der Rhythmus sey τὸ πᾶν παρὰ μυσικοῖς, alles in allem bey den Tonkünstlern, und derjenige könne kein Tonkünstler heißen, der den Rhythmus nicht versteht. Ich kann mich daher nicht genug verwundern, daß die meisten, welche in diesem und dem nächstvorhergehenden Jahrhundert von der Musik geschrieben haben, zwar alles andere mit möglichster Sorgfalt vortragen, vom Rhythmus aber entweder gar nicht, oder doch so reden, als hätten sie gar nicht gewußt, was der Rhythmus sey. Alle halten sich bloß bey der Harmonie, oder bey dem sogenannten Contrapunkt auf, übergehen das, was beym Gesange das Hauptwerk ist, und sorgen nur allein für die Ergötzung der Ohren. Ich bin weit entfernt, den Fleiß derjenigen zu tadeln, die der Musik auf irgend eine Art nützlich zu seyn suchen; ich habe auch nichts dagegen, wenn sie glauben, jeder Ton und jeder Schall habe eine gewisse Kraft und ein gewisses Vermögen; nur kann ich nicht zugeben, daß sie das gänzlich bey Seite setzen, was den übrigen Kräften der Seele, sonderlich dem Verstande Vergnügen machen könnte, und daß sie bloß für die Ergötzung des Gehörs sorgen. Denn gewiß, so wie keine Einheit eine Zahl, und kein einzelnes Wort einen vollen Sinn ausmacht; so kann auch kein einzelner Schall, an sich allein betrachtet, einige Macht in sich haben; oder hat er einige, so ist sie gewiß so klein, und von so geringer Wichtigkeit, daß sie doch unserer Empfindung völlig entwischt. Welche Wirkung sollte es auf unsere Leidenschaften

schaften wohl haben, wenn man Steine oder Hölzer an einander schlagen wollte, ohne eine abgetheilte Folge oder Rhythmus zu beobachten, und ohne etwas anders als einen leeren Schall zu empfinden? Wenn man auch mehrere, noch so harmonische und übereinstimmende Töne zusammensetzen wollte; so würde man doch dadurch noch nichts gewinnen. Dem Ohre können solche harmonische Töne wohl gefallen; aber dieses Wohlgefallen entsteht aus keiner bessern Ursache, als diejenige seyn würde, wenn man uns eine Menge unbekannte und nichtsbedeutende Worte vorsagte. Wenn unser Herz gerührt werden soll, so muß der Schall nothwendig etwas anzeigen und bedeuten, welches wir mit unserm Verstande begreifen können. Ist der Schall ohne Bedeutung, so kann er keinen Affekt erregen: denn alles Vergnügen entsteht aus einer deutlichen und verständlichen Empfindung (a perceptione), und wir können unmöglich etwas hassen oder lieben, dessen Beschaffenheit wir nicht begreifen. Soll also der Schall nicht ganz leer und unbedeutend seyn, so müssen wir uns hauptsächlich bemühen, daß unser Gesang mit solchen Bewegungen belebt werde, die den Gestalten und Dingen, die wir im Gesange ausdrücken und nachahmen wollen, ähnlich und eigen sind; kann man dieses bewerkstelligen, so ist es sodann gar nicht mehr schwer, die Leidenschaften zu lenken, wohin man will, und eine allgemeine Herrschaft über die Herzen unserer Zuhörer auszuüben. Damit aber dieses im Gesange erhalten werde, muß nothwendig von den musikalischen Füßen Gebrauch gemacht werden; in ihnen sind alle Arten der Bewegungen so reichlich enthalten, daß man sich keine einzige Leidenschaft denken kann, deren Art und Weise sie nicht aufs genaueste nachahmen und ausdrücken sollten. Zum Ausdruck leichter und hurtiger Bewegungen, wie die Tänze der Satyren sind, dient der Pyrrichius (⏑⏑) und Tribachys (⏑⏑⏑); zu schweren

und

und langsamen der Spondeus (– –) und der noch langsamere Molossus (– – –). Weiche und zärtliche Bewegungen drückt der Trochäus (– ⏑), bisweilen auch der Amphibrachys (⏑ – ⏑) aus, der selbst einen schwachen und weibischen Gang hat. Der Jambus (⏑ –) ist heftig und zornig, so wie auch der Anapästus (⏑ ⏑ –), welcher kriegerische und auffahrende Bewegungen nachahmt. Will man Munterkeit und Frölichkeit nachahmen, so nehme man Daktyle (– ⏑ ⏑), die solche Bewegungen nachahmen, wie man sie bey Hüpfenden findet. Will man Härte und Widerspenstigkeit ausdrücken, so wird der Antispastus (⏑ – – ⏑) gute Dienste thun. Verlangen wir Bewegungen, die Wuth und Unsinnigkeit ausdrücken sollen, so ist nicht nur der Anapästus, sondern auch der noch stärkere vierte Päon (⏑ ⏑ ⏑ –) mit Nutzen zu gebrauchen. Mit einem Worte, wenn wir alle Füße, so viel ihrer sind, sie mögen einfach oder zusammengesetzt seyn, genau betrachten; so finden wir, daß in jedem derselben eine ihm eigene Kraft und Wirkung stecke, und daß kein Affekt zu erdenken sey, der nicht durch die Mannichfaltigkeit ihrer Bewegungen sollte ausgedrückt werden können. Sowohl bey diesen als bey allen übrigen Füßen ist hauptsächlich dieß zu bemerken, daß obgleich die langen Sylben stärkere Bewegungen haben, es doch nicht gleichgültig ist, ob sie am Anfang oder am Ende stehen: denn diejenigen Füße, welche am Anfang eine lange, am Ende aber eine kurze Sylbe haben, drücken nur matte und unmännliche Bewegungen aus; hingegen findet sich bey Füßen, die mit einer langen Sylbe enden, grade das Gegentheil: und zwar so, daß die Bewegung desto stärker ist, je entfernter die lange oder stoßende Sylbe vom Anfange ist, und desto unwirksamer und kraftloser, je näher sie sich am Anfange des Fußes findet. Man kann daher leicht schließen, was von den zwischen Anfang und Ende befindlichen Maaßen zu halten ist. Würde

de ein Gesang ohne alle langen Maaße, aus lauter Pyrrichieen (⏑⏑), oder Proceleusmatikern (⏑⏑⏑⏑) verfertigt; so würde ein solcher Gesang zwar sehr hurtig und geschwind laufen, aber auch zugleich ohne Kraft und Wirkung seyn. Bestünde er ganz aus Spondeen (––) oder Molossen (–––), das ist, aus lauter langen Maaßen, so würde er zwar Nachdruck und Gewicht, aber kein Leben und kein Feuer haben. Was man daher bey der Bewegung der Körper wahrnimmt, das kann man auch bey der Stimme, beym Schalle und bey allen Zeichen, die dem Gemüthe eine begreifliche Bedeutung darstellen, wahrnehmen. Wenn wir die Hand zum Schlagen aufheben, und sie im Anfange geschwinde, nachher aber nachläßiger bewegen, so erfolgt entweder gar kein Schlag, oder doch nur ein ganz leichter. Wird aber die Bewegung von einem langsamern Anfange immer stärker, und nimmt an Geschwindigkeit nach und nach zu; so kann alsdenn ein schwerer und nachdrücklicher Schlag erfolgen. Damit also der Gesang seine rechte Einrichtung bekomme, und allerley Affekten erregen könne, muß hauptsächlich auf die jetztgedachten Abmessungen der Sylben gesehen, und die Füße so mit einander vermischt werden, daß sie nicht nur unter sich zusammenstimmen, sondern auch den Dingen angemessen sind, die sie ausdrücken sollen. Wenn sie nicht gut mit einander vermischt werden, so kann unmöglich ein schöner und vollkommener Gesang entstehen. Da das einförmige nicht lange gefallen kann, so muß die Zusammensetzung mannichfaltig seyn; und man muß es dahin bringen, daß die Gedichte nicht nur gefallen, sondern auch ohne Ueberdruß immer gefallen. Besteht ein Gesang ganz aus kurzen und flüchtig fortlaufenden Abmessungen, so ist er ohne Würde; hingegen ist er wiederum zu steif und schwerfällig, wenn nichts als Spondeen und Molossen verstattet werden. Daher müssen diese Maaße unter einander abwechseln,

und

und kurze mit langen, rauhe mit sanften, und weiche mit harten Füßen vermischt werden; doch immer so, daß diejenigen Füße, welche dem Innhalt des Gesangs am angemessensten sind, den Vorzug haben, und häufiger als andere vorkommen, auch jedermann auffallender und fühlbarer werden. Dieß war die Einrichtung, Art, Form und Gestalt der alten griechischen und römischen Musik, und so lange diese blühete, so lange blühete auch die Kraft, Leidenschaften entweder zu erregen, oder zu stillen. Allein von der heutigen Musik kann man mit Wahrheit sagen, daß kaum ein Schatten von der alten Majestät und Würde bey ihr übrig geblieben sey. Ich weiß wohl, wie unangenehm und verhaßt diese Behauptung hauptsächlich denen ist, die nur die gegenwärtigen Zeiten bewundern, die alles Vergangene um so viel mehr verachten, je weniger sie davon verstehen, die der Meynung sind, alle Künste hätten erst in unsern Zeiten den höchsten Grad ihrer Würde und Vollkommenheit erreicht, und die es daher auch für Unsinn halten, wenn man ihnen widerspricht, und gleichsam mit der ganzen Welt streiten will. Allein, wenn man sich auch an dieses Geschwätz kehren, diesen Satz gelten lassen, und ihnen zu Gefallen, allen heutigen Gebräuchen, wie sie auch beschaffen seyn mögen, Beyfall geben wollte; so belieben sie doch einmal zuzusehen, ob sie nicht etwa jene Stimmen selbst, auf deren Urtheile sie sich berufen, wider sich haben? Seit mehr als hundert und funfzig Jahren sind die Bewunderer ihrer Zeiten, von ihrer Musik schon so eingenommen gewesen, daß sie glaubten, es könne zu ihrer Vollkommenheit nichts mehr hinzugethan werden. Diejenigen, welche nach ihnen kamen, bemerkten zwar diesen Irrthum; ahmten ihnen aber doch darinn nach, und schrieben auch sich den höchsten Grad der Vollkommenheit zu, wohin diese Kunst gelangen könnte. So wie nun diese letzten über ihre Vorgänger

lachten,

lachten, so lachen wir nun wieder über sie; und wer kann wohl zweifeln, daß es uns nicht bald eben so gehen werde? Man hüte sich also, daß man nicht ebenfalls von den Nachkommen verspottet werde. Wenn es uns wirklich um Wahrheit zu thun ist, so müssen wir die Urtheile unserer Zeitgenossen entweder gar nicht, oder nur sehr wenig achten; weil man sich nie sicher auf sie verlassen kann, und weil jedes Zeitalter von seinen Gebräuchen allemal entweder zu gelind und vortheilhaft, oder zu streng und nachtheilig urtheilt. Wir urtheilen weit richtiger von dem Vergangenen; weil sodann kein Neid mehr statt findet, und wir überhaupt bey Dingen, die wir lieben, weniger blödsichtig sind. Ich bin unserm Zeitalter nicht so feind, daß ich bloß das für gut halten sollte, was die Alten verordnet haben; ich mache es nicht wie diejenigen, die das gegenwärtige Zeitalter nicht kennen, und daher gleichsam aus Unverstand nichts als das sogenannte ehrwürdige Alterthum bewundern. Aber ich halte es auch nicht mit denen, die unsere jetzigen Geschicklichkeiten so hoch erheben, daß ihnen der bloße Name des Alterthums schon Grauen und Eckel verursacht; die dasjenige verlachen, was sie nie gelernt haben, und die überhaupt alles was sie nicht verstehen, Pedanterey nennen. Wenn wir ohne Partheylichkeit die alte Musik mit der heutigen vergleichen, und ihre beyderseitigen Wirkungen erwägen; so müssen nothwendig die heutigen Musiker entweder ihre Unwissenheit erkennen, oder beweisen, daß alles falsch sey, was so viele Alte von der Kraft und Macht des Gesangs geschrieben haben. Das eine werden sie, und das zweyte andere nicht glauben wollen. Da es inzwischen mit unserm Herzen so beschaffen ist, daß wir in Dingen, die mit unserer Ehre verknüpft zu seyn scheinen, öfter und lieber uns selbst, als andere hintergehen; so ist es allerdings gut, den Urtheilen anderer beyzutreten, oder wenn uns auch hieran un-

sere gar zu große Eigenliebe hindert, wenigstens die Sache selbst genauer zu untersuchen.

Wenn wir daher den heutigen Gesang untersuchen, so finden wir, daß er vollkommen dem Gesange der erstern Menschen ähnlich ist, die noch keine Regeln einer guten Poesie kannten; daß er ohne Rhythmus und ganz unordentlich ist. Wenn wir nach der Ursache forschen, so findet sich allerdings keine andere, als daß die Verse, welche in unsern heutigen Sprachen geschrieben werden, nicht gesungen werden können, weil sie, ob sie gleich gesungen werden sollen, sich dennoch von einer ungebundenen Rede nicht unterscheiden. Die heutigen Verse haben zwar eine gewisse und bestimmte Zahl von Sylben; da aber die Quantität derselben nur am Ende beobachtet wird, und übrigens alle Abmessung der Sylben außerordentlich verwirrt ist; so hilft es nicht viel, und es entstehen demohngeachtet nur verwirrte Gesänge. Will jemand dennoch diese Gesänge in Musik setzen, so daß jeder Fuß deutlich gehört, und der Gesang nach allen Intervallen verständlich wird; so gewinnt er nicht nur nichts damit, sondern der Gesang wird nur um so viel ärger, je mehr man es empfindet, daß Daktyle und Anapäste, Jamben und Trochäen, und andere einander entgegenstehende Füße, ohne Ordnung und Beurtheilung unter einander gemischt worden. Es ist besser, daß der Gesang unabgetheilt bleibe, und in einem fortgehe, als daß er diastematisch und rhythmisch aussehe, ohne doch eigentliche Abtheilungen und Rhythmen zu haben. Da also in unsern heutigen Gesängen keine ordentliche Abmessung der Sylben und kein Rhythmus beobachtet wird, so ist es allerdings gut, daß ganze Zeilen oder Verse nicht Gliederweise, sondern in einem Othem fortgesungen werden; nur irrt man sich, wenn man glaubt, ein solcher Gesang sey mehr, als eine bloße Ergötzung der Ohren. Wenn es noch Lieder giebt,

die

die einen Affekt erregen können, so liegt diese Kraft nicht in dem Gesange, sondern in den Worten; man kann dieses hauptsächlich bey den Italiänern gewahr werden, die viele ihrer Lieder so eingerichtet haben, daß sie bald gesungen, bald geredet werden. Es ist schon oben erinnert, daß im eigentlichen Gesange der Rhythmus mehrere Kraft und Wirkung habe, als die Worte; und niemand, der es weiß, daß alle Beredsamkeitslehrer und Redner eben der Meynung sind, wird es bezweifeln. Bey Schauspielern läßt sichs noch deutlicher wahrnehmen. Ich will indessen von der Kraft des Rhythmus nichts mehr sagen, da ich schon hinlänglich darüber geredet habe; aber darüber kann ich mich nicht genug verwundern, daß in unserm Zeitalter, welches, gegen die vorhergehenden Jahrhunderte verglichen, doch gewiß sehr aufgeklärt ist, grade die Musik allein ihren ehemaligen Glanz nicht wieder erreichen kann; daß, mit Hintansetzung der richtigen Abmessungen und Sylbenmaaße, die barbarischen Endreime noch immer Beyfall haben, und daß die Verse für desto schöner gehalten werden, je häufiger und stärker diese Schellen klimpern. Es hat jedoch, hauptsächlich in Frankreich und Italien, nicht an Leuten gefehlt, denen diese barbarische Reimerey mißfiel, und die die alte Weise wieder einzuführen suchten. **Ariost** hat einige Komödien geschrieben, die ganz aus sechsfüßigen jambischen Versen bestehen, und ohne Reime sind. Sie haben vielen gefallen, und verdienen es auch; nicht nur wegen des darinn herrschenden Geistes, sondern auch, weil sie in einer Versart abgefaßt sind, die sich singen läßt. Hier und da findet sich freylich etwas, welches ich anders wünschte, z. E. daß sie durch und durch nur eine einzige Versart haben. Dieß findet man nie bey den Alten. Diese wußten, daß die Mannichfaltigkeit ergötze, die Einförmigkeit aber eine Quelle des Ueberdrußes sey, und suchten daher mit jambischen, trochäischen und anapästi-

schen Füßen abzuwechseln. Ferner: da bey allen Arten theatralischer Vorstellungen auf die verschiedenen Gemüthsbeschaffenheiten und Personen Rücksicht genommen werden muß, so ist es allerdings unschicklich, alles in einerley Versmaaß abzuhandeln; welchen Fehler die heutigen Lust- und Trauerspieldichter nicht zu vermeiden wissen, und ganze Stücke in einer einzigen Versart verfertigen. Noch mehr Mißfallen aber würde es erregen, wenn auch in den heutigen Versen die Quantität der Sylben beobachtet würde. Da jede Gemüthsbeschaffenheit ihre eigene Bewegung hat, thut man nicht der Natur selbst Gewalt an, wenn man einander entgegengesetzte Gemüthsbeschaffenheiten mit einerley Bewegung vorstellt, so daß der Fuß etwas anderes ausdrückt, als die Versart, wie Lucian sagt? Hätte also Ariost auch in diesem Stücke die Gesetze der alten Komödie besser beobachtet, so würde er ohne Zweifel noch mehrere Bewunderer gefunden haben; zumal wenn seine Stücke in Musik gesetzt, und von recht geschickten Sängern und Schauspielern wären hergesagt worden. Eben dieses fehlt auch der heutigen Musik, daß die Dichter nicht solche Sachen schreiben, welche gesungen werden können; und der Gesang muß nothwendig ungeschickt werden, wenn das Sylbenmaaß nicht überall, und in allen Theilen der Verse richtig ist. Es ist also die Pflicht der Dichter, und nicht der Sänger, diesem Versehen abzuhelfen. Denn, wer die Sänger in Absicht auf Tonkunst zu Rathe ziehen will, thut eben das, was jemand thut, der einen Maurer- oder Zimmergesellen in Absicht auf Baukunst, oder einen gemeinen Komödianten in Absicht auf Poetik, in Rath nehmen wollte. So lange die Dichter Musikverständige waren, und Gedichte schrieben, welche in Musik gesetzt werden konnten; so lange waren auch Dichter und Tonkünstler einerley. Das Geschäfte der bloßen Sänger war damals sehr gering geachtet; sie waren dem Dichter

dienstbar,

dienstbar; und ihr ganzes Geschäfte bestand bloß darinn, die poetischen Füße in gröbere, hellere und trillernde Töne zu bringen, je nachdem es die Beschaffenheit des Gedichts erforderte. Jetzt aber, da der Name Musicus den Sängern gegeben worden, muß die Dichtkunst dem Gesange und der Melodie dienstbar seyn. Schwerlich wird man jetzt ein gutes Lied finden, wo nicht die Worte nach einer alten und schon ganz verbrauchten Melodie eingerichtet sind. Denn sollte die Melodie, so wie es die Natur erfordert, nach den Worten eingerichtet werden, so würde nichts ordentliches, nichts affektuöses herauskommen können; weil die heutigen Gedichte keine richtigen Abmessungen haben, so würde das meiste verkehrt und ungleich werden. Unsere jetzigen Sangmeister und Componisten aber, denen es am Gehör eben nicht, obgleich sehr oft am Gehirn fehlt, glauben völlige Freyheit zu haben, Sylben nach Belieben zu verlängern oder zu verkürzen, Worte zu zerren oder zu zerreißen, nur damit der Melodie geholfen werde. Ist es nicht lächerlich, wenn sie Worte, die sie für sangbar halten, aufs ungeschickteste zehenmal und noch öfter wiederholen, und also auf eine langweilige Art immer einerley Worte hersingen, nicht anders, als ob wir in unsern Zeiten Mangel an Worten hätten? So machten es die Alten nicht; diese verstatteten keine Wiederholungen, ausgenommen etwa bey einer solchen Zeile, die zwischen andere eingeschaltet wurde, und die man versum intercalarem nannte. Ihre Ohren waren so an die Gesetze des Sylbenmaaßes gewöhnt, daß, wenn ein Komödiant auch nur eine Sylbe falsch aussprach, sogleich die ganze Versammlung der Zuschauer ihn auszischte. Jetzthingegen, wenn auch alle Sylben falsch ausgesprochen würden, nimmt es niemand übel, niemand sagt etwas dagegen; man kennt das Bessere nicht, und ist der Fehler nun schon so lange gewohnt, daß man sie nicht nur erträgt, sondern auch lobt. Und

dieß sind Leute, die über die alte griechische Musik lachen, und sagen, man erzähle ihnen Mährchen, wenn man sie versichert, daß die Alten etwas gewußt haben, was sie nicht wissen. Einige sind in ihrem Unverstande sogar so weit gegangen, daß sie sich nicht entblödet, in öffentlichen Schriften zu behaupten, den Alten sey Musik mit vielen Stimmen gänzlich unbekannt gewesen, und das was sie Symphonie genannt, sey zwar von mehrern Personen, aber doch nur nach einander und nicht gleich zeitig gesungen worden. Wären wir nicht albern, wenn wir solche abgeschmackte Träumereyen lange widerlegen wollten? Ist wohl jemand der griechischen und lateinischen Sprache so unkundig, daß er übersehen sollte, wie selbst die Worte: Harmonie, Symphonie und Concentus das Gegentheil beweisen? Sollte sich wohl jemand einbilden können, die zahlreichen Singchöre und Capellen, hätten unter ihrem Capell- oder Concertmeister nicht zugleich, sondern einer nach dem andern, und nach der Reihe, gesungen? Seneca hat vielleicht nicht die Wahrheit geredet, wenn er in seinem 84. Briefe sagt: Siehst du nicht, aus wie vielen Stimmen der Chor besteht? Und doch vereinigen sie sich alle auf einem einzigen Ton. Die eine Stimme ist hoch, die andere tief, und noch eine andere ins Mittel. Mannspersonen und Frauenzimmer sind beysammen; und Flöten blasen mit darunter. Jede einzelne Stimme merkt man nicht deutlich, wohl aber alle zusammen (*). Was brauche ich den Plato, Aristoteles, Cicero,

(*) Diese Stelle beweist grade das Gegentheil von dem, was sie hier beweisen soll, weil die Worte: unus tamen ex omnibus sonus redditur, unmöglich anders übersetzt werden können, als: aus so vielen Stimmen der Chor auch bestanden hat, so haben sie doch alle im Einklang gesungen. Des Zusammenhangs wegen wollen wir die ganze Stelle des Seneca in der Ursprache hersetzen. Non vides, quam multorum vocibus chorus con-

Cicero, und viele andere noch anzuführen, die alle einmüthig lehren, eine Harmonie oder concentus entstehe, wenn viele an Höhe und Tiefe verschiedene Stimmen, auf eine ähnliche Art mit einander vermischt werden? Schreibt nicht der Verfasser des Buchs von der Welt deutlich genug: Die Musik mischt auf einmal helle und dunkele, lange und kurze Töne durch einander, und bringt durch diese verschiedenen Stimmen eine einzige Harmonie hervor (*)? Auch der Platoniker Aelianus sagt in seiner Erklärung des Timäus: die Symphonie ist ein ähnliches Fallen und Mischen zwoer oder mehrerer Stimmen, die an Höhe und Tiefe verschieden sind (**). Der vielfachen Zusammenstimmung der unterschiedenen Flöten, und der vollstimmigen Harmonie der Wasserorgel mag ich gar nicht gedenken. Ich schäme mich, von einer so offenbaren Sache länger zu reden. Es ist in der That lächerlich, zu glauben, daß die Alten zwar genau und sorgfältig die zusammenstimmenden und harmonischen Töne kannten und anmerkten, sie aber nicht sollten verstanden und anzuwenden gewußt haben; da dieß doch auch sogar die barbarischsten Völker verstehen.

Vergeblich sucht man das Einfache der alten Musik dadurch zu beweisen, daß die Alten mehr Vergnügen an einzelnen Stimmen, oder an einstimmigen Melodien gefunden haben, als an der Zusammenstimmung vieler

constet? unus tamen ex omnibus sonus redditur. Aliqua illic acuta est, aliqua gravis, aliqua media. Accedunt viris feminae, interponuntur tibiae. Singulorum ibi latent voces, omnium apparent.

(*) Μουσικὴ ὀξῶν ἅμα καὶ βαρέων, μακρῶν τε καὶ βραχέων φθόγγων μίξασα ἐν διαφόροις φωναῖς μίαν ἀπετέλεσεν ἁρμονίαν.

(**) Συμφωνία δέ ἐστι δυοῖν ἢ πλειόνων φθόγγων ὀξύτητι καὶ βαρύτητι διαφερόντων κατὰ τὸ αὐτὸ πτῶσις καὶ κρᾶσις.

Stimmen. Dieß kam nicht daher, daß diese Zusammenstimmungen nicht harmonisch gewesen sind; sondern daher, weil die Worte zu sehr verdunkelt, und der Text zur Musik eben so schwer verstanden werden kann, wenn viele zugleich singen, als wenn viele zugleich laut reden. Wer wollte auch nicht noch jetzt oft lieber eine einzelne Stimme hören, wo alle Worte in der Begleitung einer Laute oder Harfe deutlich ausgesprochen werden, als einen ganzen Chor von Sängern, wo man nichts als einen verwirrten Schall, und kaum drey Worte hören kann? Wie die Alten in diesem Stücke urtheilen, kann man daraus sehen, daß es sogar bey den Chören in den Trauerspielen, wo viele Instrumente zusammenstimmten, und viele Personen zugleich sangen, für einen großen Fehler gehalten wurde, wenn man auch nur das kleinste Wörtchen nicht deutlich hören konnte. Um es aber dahin zu bringen, war nothwendig, daß 1) alle Worte und Sylben von allen ganz genau zu gleicher Zeit gesprochen wurden; und 2) daß eine Person etwas stärker und heller als die andern, die Worte aussprach, und daß die übrigen mit einer etwas leisern Stimme eine solche Zusammenstimmung machten, als ob doch nur eine einzige Person redete. So sagen die alten Sprachlehrer. Indessen schwiegen auch bisweilen alle übrigen still, und nur ein einziger sang die Worte des ganzen Chors, mit der Begleitung eines Flötenspielers ab; dieß war alsdenn die sogenannte **Monodie**. So sagt **Hesychius**: **Monodie** heißt, wenn einer allein, und nicht der ganze Chor den Gesang absingt (*). Hieraus sieht man deutlich, warum **Aristoteles** in seinen Aufgaben die Monodien, welche nur von einer Harfe oder Flöte begleitet werden, für angenehmer hält, als diejenigen, welche in der Begleitung vieler Harfen oder Flöten, gesun-

(*) Μονῳδία λέγεται ὅτε εἷς μόνος τὴν ᾠδὴν, ἀλλ' ὁμοῦ ὁ χόρος ἅδει.

sungen werden; weil nämlich die Menge der Instrumente mit der Menge der Stimmen einerley Wirkung hat, und den Innhalt des Gesangs meistens, wo nicht ganz unverständlich macht. Wenn wir nur die Gesänge unserer Zeit betrachten, sieht man nicht deutlich, daß nicht nur bey Symphonien vieler Personen, sondern auch wenn einer allein singt, die Worte und der Text der Lieder so verdunkelt werden, daß man kaum etwas davon verstehen kann? Dieß geschieht aber nicht bloß durch die Schuld der Sänger, sondern auch der Componisten, die das Sylbenmaaß selten richtig beobachten. Wo aber bey Worten, die gesungen werden sollen, nicht beobachtet wird, daß jedes Wort und jede Sylbe eben das Zeitmaaß behält, welches ihm die Natur und die Gewohnheit im reden beylegt; so wird der Text des Gesangs nicht nur schwer zu vernehmen, sondern beynahe ganz unvernehmlich. Und geht diese Deutlichkeit verloren, so bleibt der Musik nichts rhythmisches übrig, folglich auch nichts, was auf unsere Affekten wirken könnte. Kömmt nun noch zu diesem Mangel eine undeutliche Aussprache der Worte, so bleibt alsdenn gar nichts, als ein leerer Schall übrig. Diesem doppelten Mangel könnte indessen gar wohl abgeholfen werden, wenn man die alten natürlichen Sylbenmaaße nur wieder beobachten wollte. Aber unsere jetzige vierfache Theilung, welche man Takt nennt, weil anstatt der ehemaligen Sylbenfüße die Hände den Dienst verrichten müssen, ist viel zu langsam und träge, als daß das Sylbenmaaß dadurch gehörig abgetheilt werden könnte. Wenn man nach diesem Takt einen heroischen Vers abtheilen, und dabey das natürliche Sylbenmaaß beobachten wollte, so würde man in drey Schlägen den ganzen Herameter endigen, der doch erst in sechs Schlägen geendigt werden müßte. Wollte man aber dieser jetzt gewöhnlichen Schläge sechs darauf rechnen, so müßten die Sylben so gedehnt werden, daß auch selbst die kurzen lang würden, welches

sehr unschicklich ist. Wollte man aber diese Schläge nach der Abmessung der Alten einrichten, und einem jeden Viervier-theilschlage nicht acht, (wie es jetzt geschieht,) sondern nur vier Fristen geben, so würde alles gut seyn. Da die Sylben so verschieden sind, daß zu den kurzen nur eine, zu den langen aber zwo Fristen erfordert werden, welche Abtheilung könnte wohl besser, und der Natur der Sache gemäßer seyn, als wenn auf jeden dieser Schläge ein ganzer Fuß gienge, so, daß auf den Aufschlag (arsis) eine lange oder zwo kurze Sylben, und auf den Niederschlag (thesis) eben so viele gerechnet würden? Wer könnte wohl läugnen, daß, wenn wir unsere Gesänge so einrichten wollten, alsdenn alle Syben eben so deutlich, wo nicht noch deutlicher, als bey einer gemeinen Rede verstanden werden könnten? In der jetzigen Musik finden wir hingegen die Eintheilung der Fristen so verwirrt, daß sie gar kein Verhältniß gegen die Worte selbst haben. Wer kann es ohne Unwillen anhören, wenn bisweilen Sylben so lang gedehnt werden, daß sie sich erst mit dem dritten, vierten, oder gar achten Schlage enden? Wenn sichs nun trifft, daß die Noten schnell gehen, so werden so viel unschickliche Wendungen und Veränderungen der Stimme hinter einander gemacht, daß da, wo die Noten und die Stimme bey einerley Sylbe schnell fortläuft, die Sylbe selbst langsam geht. Der Zuhörer nicht nur, kann eine so verunstaltete Sprache nicht verstehen, sondern auch die Sänger selbst haben keinen Verstand von dem, was sie singen; der unschicklichen Vermengung der Fristen nicht zu gedenken, da lange und kurze Noten ohne einige Zwischenfrist mit einander verknüpft werden, deren Aehnlichkeit und Verhältniß so entfernt unter einander ist, daß sie von unsern Sinnen nicht empfunden werden kann. Wenn wir jemand so ungleich, bald in ganz langsamen ernsthaften Schritten gehen, bald aber hurtig laufen sähen, würden wir ihn nicht für unklug oder für rasend halten?

Außer diesem Fehler, den der heutige Gesang hat, kömmt auch noch der hinzu, daß jetzt in unserer ganzen Musik kein anderer Takt gebräuchlich ist, als der Viervierthеiltakt, der, wenn man seine Fristen an sich betrachtet, einen doppelten Spondeus vorstellt; und der sogenannte Tripel- oder ungerade Takt, welcher nicht einen Jambus oder Trochäus, wie einige glauben, sondern vielmehr einen Tribrachys (⏑ ⏑ ⏑) vorstellt. Denn da der Jambus (⏑ –)und Trochäus (– ⏑)aus zwo Sylben besteht, so kann er nicht durch drey oder mehrere Noten ausgedrückt werden, weil die Noten mit der Sylbenzahl zusammenstimmen müssen, wenn der Gesang vollkommen seyn soll, und weil die Sylben sonst darunter leiden, und verzerrt werden. Wir haben daher jetzt kein Taktmaaß, welches zwo Fristen darstellt, so daß die Jamben und Trochäen richtig damit übereinstimmen könnten. Auch haben wir keinen wahren Tripel- oder Subtripeltakt, kein solches Taktmaaß, wie ehemals das Verhältniß Epitetarte oder Epipemte, oder Superbipartiens war; und mit einem Worte, unserer Musik fehlt es jetzt an mannichfaltigen Taktarten so sehr, daß man mit Wahrheit von ihr sagen kann, sie habe überall nur eine einzige Farbe, und nur einerley Geschmack. Muß man sich nicht wundern, daß der sogenannte Tripeltakt so häufig gebraucht wird, und daß man glaubt, die Melodie werde dadurch angenehmer und lebhafter gemacht, ohne doch jemand zu finden, der auch die Maaße und Kräfte anderer Bewegungen zu untersuchen würdige? Indessen steht auch hier im Wege, was bey dergleichen Umständen fast immer eine Hinderung verursacht: **Einbildung von unserer Geschicklichkeit, ist eine Hinderung, geschickter zu werden;** (οἴησις προκοπῆς ἐγκοπή) man schämt sich, etwas zu lernen, weil man das Ansehen haben will, als wisse man schon alles. Es fehlt so viel daran, daß die große Menge der Bewegungen, die aus den sogenannten Füßen ent-

stehen, und die im Auf- und Niederschlage des Takts ungleiche Zeiten haben, durch die heutigen Taktmaaße ausgedrückt werden könnten; daß wir nicht einmal die einfachen Füße, Jamben und Trochäen, Amphimakros (– ⏑ –) und Amphibraches (⏑ – ⏑) und die beyden Bacchier (⏑ – –, – – ⏑) recht auszudrücken im Stande sind. Denn daß der Viervierteiltakt allein hinreiche, alle Füße oder Bewegungen auszudrücken, wie einige meynen, findet sich ganz anders, wenn man es versucht. Man kann nicht einmal den sogenannten Tripeltakt in den Viervierteiltakt verwandeln, wenn er nicht alle seine Kraft verlieren soll; wie viel weniger geht es bey andern Füßen, deren Takttheile und Zeiten im Auf- und Niederschlage noch mehr von einander abweichen?

Hierzu kömmt noch, daß, da jeder Viervierteiltakt wenigstens zween Jamben oder Trochäen in sich hat, der Taktschlag gänzlich verkehrt werden muß, wenn diese Füße im Auf- oder Niederschlag umgekehrt zu stehen kommen. Wenn wir daher der Musik helfen wollen, so muß für jeden Fuß eine eigene Taktart gefunden werden, und wir müssen so mancherley verschiedene Taktmaaße einführen, als es mancherley Füße giebt. Der Auf- und Niederschlag kann sonst nie, weder im Gesange, noch beym Tanze, seine Richtigkeit bekommen; fehlt aber diese, so fehlt auch zugleich die Kraft, welche auf unsere Leidenschaften zu wirken vermag. Auch ist zu bemerken, daß alle Bewegung von einer Ruhe anfängt, und man daher die Abmessung der Takte nicht recht einrichtet, wenn man nicht, so wie es die Natur erfordert, den Auffschlag vor dem Niederschlag vorhergehen läßt. In der That, ohne hier weitere Rücksicht auf Musik zu nehmen, wer kann sich wohl des Lachens enthalten, wenn er sieht, (wie es bey den heutigen Tänzen oft geschieht) daß die Hand des Taktschlagenden niederwärts geht, wenn sich die Körper

der

der Tänzer heben? Heißt dieß nicht (nach dem Ausdruck der Griechen,) mit der Hand einen Soloecismus machen? Doch es würde zu weitläuftig seyn, alle übrigen Irrthümer noch durchzugehen, die von den heutigen Musikern begangen werden; wir wollen daher nun auch sehen, was sie im Gegentheil an der alten Musik auszusetzen haben.

(Der Beschluß folgt künftig.)

2.

Einige Anmerkungen über die Pythagorische Musik, von Herrn Tiedemann, Professor der alten Sprachen am Collegio Carolino zu Cassel.

Daß sich Pythagoras der Musik nicht nur für seine eigene Person bedient, sondern sie auch in seiner ganzen Schule eingeführt hat, daran läßt sich wohl schwerlich zweifeln, man müßte denn an allem, was uns das einstimmige Zeugniß des Alterthums aufbehalten hat, zweifeln wollen. Cicero, welcher vor allen neu platonischen Großsprechern lebte, behauptet es als eine ausgemachte Sache; er führt sogar als Gewährsmann den ältern Cato an, welcher berichtet hatte, daß Pythagoras durch Gesang und Saitenspiel seine Seele von der Anstrengung des Nachdenkens zu sanften Empfindungen herabgestimmt habe (*). Eben dieses berichtet auch Seneca, nur mit dem Unterschiede, daß Pythagoras sich der Musik bedient habe, seine Leidenschaften zu besänftigen (**). Andere Zeugen übergehe ich hier um desto eher, da sie unten an bequemern Stellen noch vorkommen werden.

Allgemein

(*) Cic. Tusc. Quaest. IV. 2.
(**) Seneca, de Ira III. 9.

Allgemein folgt hieraus so viel, daß **Pythagoras** die Musik für ein sehr gutes Mittel gehalten hat, Ruhe und Stille der Seele hervorzubringen; daß er durch sie sein Herz zu bessern, und allen Stürmen der Seele zu begegnen, sich bemüht habe. **Jamblich** bestimmt diese allgemeinen Ideen auf folgende Art näher: weil er dafür hielte, daß man die Menschen vorzüglich durch die Sinne bessern könnte, dadurch nämlich, daß sie schöne Formen und Gestalten sähen, schöne Compositionen und Gesänge hörten; so machte er den Unterricht durch die Musik zum vornehmsten. Durch die Gesänge und Compositionen besserte er die Sitten, und veredelte die Leidenschaften, brachte die Seelenkräfte in Harmonie, und reinigte die Menschen sowohl von körperlichen, als auch von geistigen Krankheiten; und was das allermerkwürdigste ist, er verfertigte für seine Schüler die sogenannten Zubereitungen und Berührungen (επαφας και εξαρτυσεις); indem er gewisse Mischungen von Tönen aus diatonischen, chromatischen und enharmonischen Melodien verfertigte, durch welche sie die Leidenschaften sehr leicht umstimmten, wenn sie aufzubrausen anfangen wollten. Betrübniß, Zorn, Eifersucht, Mitleid, Furcht, Begierde, Weichlichkeit, Trägheit, jede heftige Begierde leitete er durch eigene dazu bestimmte Melodien, wie durch heilende Arzeneyen, auf den Weg der Tugend. Wenn seine Schüler des Abends sich zur Ruhe begaben; so befreyete er sie von der Unruhe und dem Geräusche des Tages, reinigte ihre betäubte Vernunft, und bereitete sie dadurch zu ruhigen und wahrsagenden Träumen. Wenn sie des Morgens wieder aufstanden; so entfernte er die Betäubung vom Schlafe und der ersten Trägheit durch besonders dazu gemachte Gesänge und Melodien, welche entweder bloß gespielt, oder auch mit der Stimme begleitet wurden (*).

Eben

(*) Iamblich. de vit. Pythag. cap. 15.

Eben dieses wiederholt Jamblich an mehrern Stellen, die ich aber der Kürze wegen übergehe.

Daß diese Erzählung reine Facta enthalte, wird man schon wegen ihres enthusiastischen Tones schwerlich glauben können; wenn man aber noch dazu dieß nimmt, daß die Musik, man mag ihre Macht so hoch ansetzen wie man will, alle ihr hier zugeschriebenen Wirkungen unmöglich hervorbringen kann: so wird man um desto weniger die schwärmende Phantasie der Alexandriner hier verkennen können. Für gewisse Leidenschaften giebt es freylich Compositionen, welche sie allgemein bey allen, die kein verstimmtes Ohr haben, zu erwecken fähig sind; für alle aber werden auch die größten Musiker schwerlich wirksame Compositionen ausfindig machen können. Nicht, daß nicht auch die feinern Nüancen der Leidenschaften durch Musik ausgedrückt werden könnten, sondern daß diese Nüancen eben wegen ihrer Feinheit, eine Feinheit des musikalischen Ausdrucks erfordern, die unmöglich allgemein empfunden werden, also auch nicht allgemein wirksam seyn kann. Woferne also die Schüler des Pythagoras nicht alle die feinsten und geübtesten Kenner gewesen sind; (und das konnten sie, da ihrer wenigstens 600 waren, unmöglich alle seyn,) so läßt sich diese Wirkung durchaus nicht von der pythagorischen Musik annehmen.

Man nehme aber noch hierzu, daß in jenen frühen Zeiten der Kindheit aller schönen Künste, unmöglich weder die Instrumente vollkommen, noch das Genie des Musikers geübt genug seyn konnte, um für so unzählige verschiedene Empfindungen hinlänglich wirksame Ausdrücke gefunden zu haben; daß selbst bey unsern so weit über die alten erhabenen Instrumenten, bey unserm durch mehr als zwey tausend lange Jahre geübten musikalischen Geiste, diese Wirkung noch nicht hat erreicht

werden

werden können; daß endlich diese Wunder der Musik mit dem Pythagoras zugleich selbst ausgestorben sind, indem keiner von so vielen seiner Schüler die geringste außerordentliche Wirkung durch sie hervorgebracht hat. Und nun frage ich, ob man diese Erzählung in ihrem ganzen Umfange noch glaublich finden kann? — Alles was nach vernünftigen Wahrscheinlichkeitsgründen annehmungswürdiges hierinn liegt, würde demnach auf folgendes zurück gebracht werden müssen: Pythagoras gebrauchte die Musik, sich selbst und seine Schüler zu sanften und tugendhaften Empfindungen fähig zu machen; er wußte ihre Herzen in gewissen Umständen dadurch so zu rühren, daß sie von manchen Ausbrüchen wilder Leidenschaften abgehalten, und zu manchen guten Entschlüssen angeführt wurden, welche sie sonst schwerlich würden gefaßt haben; er erweckte auch bey einigen unter gewissen günstigen Umständen außerordentliche und unerwartete Umkehrungen ihrer Entschlüsse, und machte dadurch, daß man seiner Musik eine mehr als menschliche Kraft zuschrieb.

Porphyr geht in der Beschreibung der wundervollen Wirkungen dieser Musik noch einen Schritt weiter, als Jamblich; ihm zufolge hatte Pythagoras gewisse Gesänge, wodurch er auch körperlicht Krankheiten zu heilen im Stande war (*). Dieß rechnet Brucker nach Anleitung eben des Porphyrs unter die Zaubereyen, deren sich Pythagoras bediente, oder zu bedienen vorgab (**). Ein wenig zu übereilt ist dieser Ausspruch ohne Zweifel, da man nach einer richtigen Logik aus den Erzählungen neuer Platoniker eben so wenig auf die wirkliche und erdichtete Zauberey des Pythagoras, als

aus

(*) Porphyr. vit. Pythag.
(**) Brucker. Hist. crit. Phil. T. I. p. 1060.

aus den Nachrichten dickköpfigter Mönche auf die Hexerey eines Albertus Magnus oder Roger Bacons schließen darf. Daß diese neuen Platoniker ihren Abgott Pythagoras mit aller Gewalt als einen wunderthätigen Halbgott haben aufstellen wollen, giebt auch selbst Brucker zu. Natürlich also, ja nothwendig ist hier die Frage, was kann in dieser Nachricht Porphyrs wahres enthalten seyn? Nichts anderes als dieß, daß Pythagoras vielleicht einigemale durch Musik eine Krankheit des Körpers geheilt hat. Musiker wissen aus der Geschichte der Musik, und Nichtmusiker aus Beobachtungen der Aerzte, daß die Musik zuweilen unerwartete Wirkungen in körperlichen Krankheiten hervorgebracht hat, und daß dieß eben nicht allemal eine in sich sehr vortreffliche, sondern oft auch eine sehr gemeine Musik gethan hat. Warum sollte nicht also auch dem so großen Musikfreunde Pythagoras irgend einmal ein solcher Zufall haben aufstoßen können? Enthusiastische Bewunderer oder vorsetzliche Aufschneider haben daher Anlaß genug, von ihm zu behaupten, er habe besondere Gesänge für die körperlichen Unpäßlichkeiten in Bereitschaft gehabt, und dadurch eine sehr natürliche Begebenheit in eine wundervolle Lüge umgeschaffen.

Daß einer, oder vielleicht noch mehrere dergleichen Vorfälle dem Pythagoras begegnet seyn müssen, wird man um so mehr einräumen, wenn man erwägt, daß dieß die Grundlage zu Wunderkuren geworden ist. Diese Wunder werden nicht allein von schwärmenden Anhängern des Samischen Philosophen, sondern auch sogar von den allerungläubigsten und hartgläubigsten unter allen Alten, ich meyne den nichtsglaubenden Skeptikern erzählt. Schwerlich würden diese solche Geschäfte ohne lautes Hohngelächter haben hingehen lassen, wenn nicht der ganz allgemeine Glaube des Alterthums, durch seine

Zauber-

Zauberkraft allen Anwandelungen zum Zweifeln, und dadurch allem Reize zum Lachen den Zugang verschlossen hätte. Diese Geschichten verdienen also schon deswegen eine genauere Prüfung, noch mehr aber, weil sie in die richtige Bestimmung der Kraft der Musik einen großen Einfluß haben. Jamblich erzählt hievon folgende Geschichte: Man sagt, daß Pythagoras durch eine spondeische Melodie auf der Flöte die Tollheit eines betrunkenen taurominischen Jünglings vertrieben habe. Dieser schwärmte des Nachts herum, und war eben im Begriff das Haus seines Nebenbuhlers bey einem Mädchen in Brand zu stecken; denn die phrygische Melodie des Flötenspielers feuerte ihn noch mehr dazu an. Pythagoras, welcher grade die Sterne in der Gegend beobachtete, brachte ihn sehr bald zur Ruhe, denn er ließ den Flötenspieler eine spondeische Melodie anstimmen. Hierdurch wurde der junge Mensch in der Geschwindigkeit still gemacht, und gieng ruhig nach Hause, ohne einmal die ihm bestimmte Erinnerung des Pythagoras abzuwarten (*).

Hätte Jamblich bloß gesagt, daß diese Musik einen nüchternen Menschen ruhig gemacht hätte; so würde er weit eher Glauben verdienen, aber dann würde die Begebenheit auch nicht sehr wunderbar seyn. Einen Trunkenen nicht nur ruhig, sondern auch nüchtern zu musiciren, dazu gehört warlich etwas mehr, als man nach allen Erfahrungen von einer Musik zu erwarten berechtigt ist. Die Wirkung bleibt immer noch groß genug, wenn man nur den Grad von verliebter Raserey annimmt, der nothwendig erfordert wird, wenn man zum Mordbrenner werden soll. In einer solchen Aufbrausung des Affekts pflegt man auf die Musik nicht zu achten,

(*) Iamblich. de vita Pythag. cap. 25.

achten; und wäre sie auch noch so mächtig, so müßte sie doch nothwendig bey verstopften Ohren ihre Macht verlieren. Auch hierinn ist unstreitig noch vieles übertrieben, wenigstens muß der Grad der Tollheit des Jünglings um ein großes vermindert werden, wenn die Erzählung Glauben finden soll.

Demohngeachtet erzählt auch der Zweifler Sextus diese Geschichte mit einigen geringen Veränderungen auf folgende Art: Pythagoras sah einsmals junge Leute vor Trunkenheit ganz außer sich gesetzt, so daß sie von Rasenden gar nicht unterschieden waren. Er befahl dem mit ihnen schwärmenden Flötenspieler eine spondeische Melodie zu spielen, und als dieser gehorchte, wurden sie plötzlich so ruhig, als wenn sie gar nicht trunken gewesen wären. (*) So gerne sonst Sextus auch ausgemachtere Dinge ungewiß macht, so entfällt ihm doch hier kein zweifelndes Wort. Vielmehr giebt folgende Anmerkung darüber deutlich zu erkennen, daß er die Erzählung für historisch gewiß gehalten hat. Zuerst sagt er, begieng Pythagoras etwas thörichtes, daß er trunkene Leute zur Unzeit vernünftig machen wollte, und dann legte er dadurch einen Beweis ab, daß die Flötenspieler mehr Gewalt haben, die Sitten zu bessern, als die Philosophen. (**) Daß die Alten diese Geschichte allgemein als glaublich angesehen haben, folgt hieraus, dünkt mich, unläugbar; Sextus würde gewiß ganz anders gesprochen haben, wenn er in seinem Vorrath von musikalischen Kenntnissen, Erfahrungen oder Sagen gefunden hätte, die ihr entgegen gewesen wären. Daß aber die Sache selbst darum wahr ist, folgt auch bey weitem nicht,

(*) Sextus Emp. adv. Math. VI. 8.
(**) Sext. Emp. adv. Math. VI. 23.

nicht, denn auch der zweifelsüchtigste Mensch behält doch immer noch gewisse angeerbte und durch allgemeinen Glauben befestigte Ideen, welchen er seinen Beyfall nicht versagen kann. Zwar könnte man, um die Glaubwürdigkeit dieser Erzählung zu unterstützen, sich auf die Nachrichten der Neuern berufen, welche allgemein aussagen, daß die morgenländischen Völker für die Musik weit empfindlicher sind, als wir kaltblütigen Bewohner des nordischen Himmelsstrichs. Allein man würde doch am Ende immer zugeben müssen, daß allgemeine Sätze von Natur unbestimmt, also auch die Wahrheit eines individuellen Vorfalls zu beweisen, nicht tüchtig sind. Man würde zugestehen müssen, daß aus dem Allgemeinsatze: „die Morgenländer werden leichter und stärker von Mu„sik gerührt, als wir,„ noch bey weiten nicht folgt, daß auch ihre Trunkenheit durch Musik in Nüchternheit verwandelt werden könne. Man hat Beyspiele, und auch die noch nicht gar zu häufig, daß Trunkene durch einen heftigen Schrecken nüchtern geworden sind, nicht aber, daß sie es durch stärkere allmälig entstehende Gemüthsbewegungen je würden. Es müßte also diese Musik, um eine so große Wirkung hervorzubringen, plötzlich sehr heftige Affekten erregt haben, und das kann sie ihrer Natur nach durchaus nicht; weil alle ihre Empfindungen durch eine Folge der Töne, folglich nach und nach erst erweckt und erhoben werden.

Man müßte also, um die Wahrscheinlichkeit dieser Erzählung außer Zweifel zu setzen, wenigstens ein Beyspiel, welches aus Erfahrungen des Orients hergenommen, aufstellen können, durch welches entweder selbst dieß, oder ein eben so hartnäckiges Uebel, als die Trunkenheit, von der Musik vertrieben zu seyn, erwiesen würde. Guys hätte wohl gethan, wenn er seinen allgemeinen Satz, daß obgleich die Alten die Wirkung

der

der Musik übertrieben haben, er dennoch vieles von ihren Erzählungen für wahr halte, (*) genauer eingeschränkt hätte. Das was er davon an Beyspielen anführt, zeugt wohl von einer großen Empfindlichkeit gegen die Musik, aber bey weiten nicht von solchen wundervollen Begebenheiten, als die gegenwärtige. Daß ein Liebling des Sultan Amurath einem musicirenden Griechen dreymal die Hand küßte, und ihn reichlich beschenkte; daß ein Musiker eben den Sultan nach der Einnahme von Bagdad von der Entschließung abbringt, 30000 Perser zu ermorden, ist bey weiten noch nicht, daß einer oder gar mehrere gänzlich Betrunkene durch Musik nüchtern werden.

Ohne Zweifel also gehört diese Erzählung unter die vielen Wunder, die das Alterthum dem Pythagoras in reichem Maaße beyzulegen für gut fand. Vielleicht glückte es ihm einmal, einen aufgebrachten jungen Menschen zu beruhigen, und daraus machten seine Bewunderer die Erzählung, daß er einen Betrunkenen nüchtern habe spielen lassen. Alles Erdichtete also abgeschnitten, wird die pythagorische Musik ihre Wirkungen wohl schwerlich weiter, als auf die Erweckung sanfter Empfindungen, und Beruhigungen der aufbrausenden Affekten erstreckt haben können. Darauf bezieht sich das, was ich oben aus alten und glaubwürdigen Schriftstellern schon angeführt habe, und was ich zu weiterer Bestätigung noch aus dem Aelian hinzusetzen will. Clinias, sagt er, war ein Mann von guten Sitten, und in der Schule des Pythagoras zur Weisheit gebildet. Wenn er etwa zum Zorn gereizt war, und den Anfall der Leidenschaft fühlte, so ergriff er sogleich, noch ehe sein Zorn überhand nahm, und ausbrach, die Lyra. De-

(*) Guys litterarische Reise nach Griechenland. Brief 36.

nen, die ihn nach der Ursache fragten, antwortete er: ich besänftige mich. (*)

Woher er diese Erzählung genommen hat, sagt er nicht. Allein glücklicherweise findet sich ein anderer Schriftsteller, der eben dieß erzählt. Und dieser ist Athenäus. Beyde stimmen in ihrer Nachricht so genau überein, daß sie, wo nicht einer aus dem andern, doch wenigstens aus einer gemeinschaftlichen Quelle geschöpft haben müssen. Athenäus zeigt sie an, diese Quelle; aus dem Chamaleon, sagt er, ist diese Erzählung genommen. (**) Nun aber hat Jonsius dargethan, daß dieser Chamaleon ein Zeitgenosse des Heraklides war, welcher den Aristoteles gehört hatte. (***) Wir haben also hier einen so alten, und glaubwürdigen Zeugen, als wir in der ganzen pythagorischen Geschichte nur verlangen können, als von welcher die vorhandenen Zeugnisse äußerst selten über des Aristoteles Zeit und Alter hinausgehen.

(*) Aelian. var. Hist. XIV. 23.
(**) Athenaeus Dipnos. XIV. 623. Lugdun. 1612.
(***) Ionf. de Script. Hist. Phil. I. 17. 2.

II.

Recenſionen theoretiſcher Werke.

I.

A general Hiſtory of Muſic, from the earlieſt ages to the preſent period. To which is prefixed, a Diſſertation on the Muſic of the ancients. By Charles Burney, Muſ. D. F. R. S. Volume the firſt. London, printed for the Author: and ſold by T. Becket, Strand; I. Robſon, New Bond-Street; and G. Robinſon, Paternoſter-Row. MDCCLXXVI. (Eine allgemeine Geſchichte der Muſik, von den erſten Jahrhunderten an, bis auf gegenwärtige Zeit. Mit einer vorgeſetzten Diſſertation über die Muſik der Alten.) Groß 4.

Der durch ſein Tagebuch einer muſikaliſchen Reiſe bey uns ſchon bekannte Verfaſſer dieſes Werks, liefert hier nur erſt zum Theil die Früchte jener Bemühungen, wovon uns das beſagte Tagebuch Nachricht gab. In der That iſt es keine Kleinigkeit, bloß um Materialien für eine allgemeine Geſchichte der Muſik zu ſammlen, eine Reiſe durch den größten Theil von Europa zu unternehmen. Koſten, Mühe und tauſend andere damit unvermeidlich verbundene Unannehmlichkeiten, ſind Urſachen, daß es ſich nur wenige können einfallen laſſen, ſollten ſie auch alle dazu erforderliche Neigung und Kenntniß beſitzen, auf eine ähnliche Art für die Aufnahme unſerer Kunſt thätig zu ſeyn. Deſto

größer würde aber auch das Verdienst unsers Verfassers gewesen seyn, und desto mehrern und wärmern Dank würde er sich von jedem wahren Freunde der Kunst erworben haben, wenn es ihm möglich gewesen wäre, nicht bloß die Kosten und Beschwerlichkeiten eines solchen Unternehmens glücklich zu überwinden, sondern auch ächte Früchte aus solchen Vortheilen zu ziehen; wenn er mit einem Worte seine Reise nicht bloß mit einem vollen Beutel, zur Bestreitung der Kosten, nicht bloß mit einer dauerhaften Gesundheit, zur Ueberwindung der damit verknüpften Beschwerlichkeiten, sondern zugleich mit einer Menge unumgänglich dazu erforderlicher ächter musikalischer Kenntnisse angetreten, und sodann alle ihm vorkommende Data und Facta mit einem solchem Auge anzusehen gewußt hätte, wie sie eigentlich zur wahren und besten Erreichung seiner Absicht hätten angesehen werden müssen. Wie schade ist es doch, daß es bey unsern Unternehmungen beynahe immer an irgend einem nothwendigen Theil fehlen muß, und daß es auch hier grade an dem allernothwendigsten, an dem allerunentbehrlichsten hat fehlen müssen!

Schon aus dem erwähnten Tagebuche einer musikalischen Reise, welches gleichsam als ein Vorläufer der allgemeinen Geschichte der Musik von unserm Verfasser, angesehen werden mußte, konnte man leicht bemerken, daß die wirkliche Erscheinung des Werks mehr zu fürchten, als zu wünschen war. Die ganze Art, in der ein für unsere Kunst so wichtiges Unternehmen behandelt wurde, und die Menge von nicht nur übereilten, sondern gänzlich falschen dort befindlichen Urtheilen, verrieth nicht nur schon zum voraus, daß Hr. Burney für sein Unternehmen zu arm an wahren gründlichen musikalischen Kenntnissen sey, sondern gab auch hinlänglichen Grund zu befürchten, daß er einen großen Nebel von gewissen

wissen Nationalvorurtheilen noch nicht genug vertrieben haben möchte, um im Stande zu seyn, wenigstens aus demjenigen Theil seiner Geschichte, welcher die neuere Zeit, und insbesondere uns Deutsche angeht, etwas bessers als eine ärgerliche Chronik zu machen.

Wir wollen jedoch, um uns bey Lesern, die besagtes Tagebuch vielleicht nicht kennen, dem Verdacht der Ungerechtigkeit nicht auszusetzen, unsern Verfasser nicht so gradezu solcher Dinge beschuldigen, die übertrieben, oder doch der Erwartung, die man in musikalischen Dingen von einem Doctor der Musik haben kann, allzuunangemessen scheinen könnten. Wir fragen daher z. B. was sich von einer allgemeinen Geschichte der Musik erwarten lasse, deren Verfasser im Stande ist, bey der Aufsuchung seiner Materialien, herumreisende gemeine Musikanten, oder eigentlich sogenannte Schenkenvirtuosen (Bierfiedler) so wichtig zu finden, daß er uns öfters ganze Seiten lang von ihnen erzählt, ihren Geschmack, ihren Vortrag, ihre Stücke, und alles was sie angeht, aufs genaueste beurtheilt? Ist dieses etwas anderes, als wenn der Geschichtschreiber der Malerkunst die Geschicklichkeit der Tüncher oder gemeinen Häuserbeklecker in große Betrachtung ziehen, und daraus auf den Zustand der Kunst in einem Lande schließen wollte? (s. 3ten Theil des Tagebuchs, p. 5.) Ferner, was läßt sich für Gründlichkeit von einem Geschichtschreiber erwarten, der die wichtige und höchstnatürliche Bemerkung machen kann, daß zu Lobeschütz in Böhmen die Kinder, welche sich auf der Geige üben, noch sehr rauh spielen? (3ter Theil, S. 10.)

Noch mehr: was läßt sich von den Kenntnissen eines Mannes hoffen, der von der innern Beschaffenheit der Kunst noch so wenig weiß, daß er im Stande ist, folgendes Urtheil niederzuschreiben? „ich fand freylich nicht,

„daß er eine sehr feurige Einbildungskraft hatte, allein „in der vollstimmigen Manier, worinn die Deutschen „zu spielen pflegen, ist auch nicht viel Gelegenheit, wel„che zu zeigen.„ Kann wohl jemand Dillettantenmäßigere Begriffe vom Innern der Kunst haben, als unser musikalischer Geschichtschreiber, der doch ein Doctor der Musik ist, hier zeigt? Und ist nicht eine einzige solche Stelle schon allein hinreichend, alle übrigen Urtheile des Verfassers in musikalischen Dingen, bey Kennern verdächtig zu machen? (3ter Theil, S. 30.)

Weiter: was für Erwartung darf man sich von einer allgemeinen Geschichte der Musik machen, deren Verfasser noch von so lächerlichen und eine ganze Nation beleidigenden Vorurtheilen angesteckt ist, daß er sich nicht scheuet, folgende Stellen niederzuschreiben: „Ueberhaupt „erhellet deutlich, daß nicht Natur sondern Kultur es „macht, daß die Deutschen so allgemein Musik verste„hen; und ein genauer Betrachter der menschlichen Na„tur, der lange unter diesem Volke lebte, hat gesagt, „daß wenn es angebohrnes Genie gebe, Deutsch„land gewiß nicht der Sitz desselben sey; ob man „gleich zugeben müsse, daß geduldiger Fleiß und „Application darinn zu Hause gehören.„ (S. 11.) Und: „Der Pfad zu den Wissenschaften ist rauh, und „in allen Ländern ungebahnt, nirgends aber mehr so, „als in Deutschland, mit dem beygefügten Vers eines „italiänischen Dichters:

— Alpestre, Scosceso, erto e selvaggio,
Degno d'un alma audace.„ (*)

Wir führen hier bloß darum vorzüglich diese Stellen an, weil sie uns noch am lebhaftesten im Gedächtnisse sind.

(*) 3ter Theil, S. 55.

sind. Wer sonst Lust hätte, könnte der Urtheile und Meynungen dieser Art auf allen Blättern des besagten Tagebuches noch so viele finden, als er nur wollte. Und nun fragen wir noch einmal, was für eine allgemeine Geschichte der Musik glauben unsere Leser von einem so urtheilsfähigen Manne in musikalischen Dingen, erwarten zu dürfen, und zu können?

Wenn Urtheile von dieser Art, für die Güte und Gründlichkeit einer allgemeinen Geschichte der Musik, von einer so glücklichen Vorbedeutung seyn könnten, als Hrn. Burney die überschnappende Imagination des Hrn. Vanhalls für die Kunst desselben irgendwo zu seyn scheint, so könnten wir uns glücklich preisen; allein, dem Geschichtschreiber einer Kunst, ist eine tiefe und gründliche Kenntniß derselben so unentbehrlich, daß sich ohne sie nichts gutes erwarten läßt, und die Beschaffenheit dieser Kenntniß desjenigen Gegenstandes, den unser Verfasser zum Vorwurf seiner Arbeit gemacht hat, ist, wie wir schon aus den wenigen angeführten Stellen urtheilen können, gar nicht so, wie sie seyn sollte und müßte, wenn man aus seinen Bemühungen Vortheil und Nutzen für die Kunst erwarten wollte.

Um unserm Vorhaben jedoch näher zu kommen, brechen wir von diesen vorläufigen Anmerkungen ab, und suchen unsern Lesern zu zeigen, in wie weit der Verfasser in seiner allgemeinen Geschichte der Musik dafür gesorgt hat, daß die Muthmaßungen, die jeder Kenner bey der Erscheinung seines Tagebuches nothwendig äußern mußte, nun auch wirklich eintreffen möchten. Wir machen den Anfang mit der Vorrede. Hier legen gewöhnlich die Schriftsteller ein kleines Glaubensbekenntniß von sich, ihrem Gegenstande, und von dem Werthe oder Unwerthe desselben ab, und man kann sie daher am besten daraus kennen lernen. Auch unser

Verfasser macht es so, und zeigt sich darinn auf solchen Seiten, wie wir wirklich vermuthet und gefürchtet haben.

Im Anfange der Vorrede bemerkt der Verfasser, daß, obgleich die alten musikalischen Geschichtschreiber meistens verloren gegangen sind, doch fast jedes europäische Land, welches die schönen Künste nur einigermaaßen kultivirt hat, seit der Wiederauflebung der Wissenschaften, eine Geschichte der Musik hervorgebracht habe, nur England nicht. Vermuthlich hat der Verf. die kleinen in England zum Vorschein gekommenen Versuche nicht gekannt, oder sie, weil sich die Verfasser derselben auf den Tittelblättern nicht für Geschichtschreiber ausgaben, nicht für voll angesehen. So viel ist indessen gewiß, daß andere europäische Länder in diesem Stück vor England eben nichts erhebliches voraus haben: denn in keinem Lande ist, so viel wir wissen, in diesem Fache etwas anders als Versuch zum Vorschein gekommen, der entweder unvollendet geblieben, oder sich auch nur über einen einzigen gewissen Theil der Kunst erstreckt hat. Der Anhang des Dr. **Wallis** zu seiner Ausgabe des **Ptolomäus** also, der zwar eigentlich nicht für eine Geschichte der Musik zu halten, aber doch sehr viele historische Umstände enthält, und noch außerdem durch häufige Beyspiele die musikalischen Lehren der alten Schriftsteller verständlich macht, hätte hier in einem Verzeichnisse von musikalischen Schriftstellern nicht übergangen werden müssen; eben so wenig auch, die beyden folgenden hierher gehörigen englischen Werke:

The modern Music-Master, containing an introduction to singing, and instructions for most of the instruments in use, von Peter Prelleur, 1730, dem eine kurze Geschichte der Musik angehängt ist,

die nach dem Urtheil eines sehr competenten Richters, des Hrn. Hawkins, viele bemerkenswürdige Umstände enthält. Und

A Dictionary of Music, von Grassineau, das zwar nach eben dem Urtheil des Hrn. Hawkins beynahe nichts mehr als eine Uebersetzung des Brossard ist, aber doch mit unter die historischen Schriften der Engländer gehört, und vielleicht doch noch gut genug ist, um einen oder andern Versuch bey andern Nationen aufzuwägen.

Doch dieses ist nur eine kleine Unterlassungs-Sünde, die um so viel weniger auf sich hat, je weniger die Verfasser der angeführten Werke auf die Ehre, Geschichtschreiber unserer Kunst zu seyn, Ansprüche gemacht haben.

Da die ältern Schriftsteller gewöhnlich ihre wissenschaftlichen Werke mit Definitionen angefangen haben, und Hr. B. glaubt, es könne möglich seyn, daß auch sein Werk in die Hände solcher Leser komme, die mit den Elementen der Musik gänzlich unbekannt sind; so will er hier in der Vorrede auch einige vorläufige Erläuterungen solcher Schwierigkeiten vorausschicken, die Lesern von unmusikalischer Art am leichtesten aufstoßen, und ihnen das Lesen des technischen Theils seiner Untersuchungen wenigstens einigermaaßen erleichtern können. Er giebt also einige Definitionen von musikalischen Kunstworten. Hier sind sie.

1) „Was ist Musik? Ein unschuldiger Luxus, zu „unserer Existenz wirklich unnöthig, aber für den „Sinn des Gehörs eine große Annehmlichkeit „und Verbesserung. Sie besteht gegenwärtig

„aus

„aus Melodie, Conſonanz, und Diſſo-
„nanz.„ (*)

Gut gegeben! So Dillettantenmäßig wie möglich. Auf der erſten Seite der Vorrede ſchien doch dem Verfaſſer die Liebe zur Muſik eine dem ganzen menſchlichen Geſchlechte angebohrne Neigung zu ſeyn; die Muſik ſchien ihm doch gleich dem Wachsthume der Pflanzen unter verſchiedenen Himmelsſtrichen auch verſchieden zu blühen, und hier findet er dieſen unſchuldigen Luxus zu unſerer Exiſtenz wirklich unnöthig? Findet daß er zu weiter nichts gut iſt, als zur Verbeſſerung unſeres Gehörs, und zum Vergnügen deſſelben? — Noch mehr: eine Kunſt, die vom Anfange der Welt vorzüglich zum Dienſte Gottes gewidmet war, die noch jetzt einen anſehnlichen Theil unſeres Gottesdienſtes ausmacht, und nach dem Ausdrucke Luthers (**) den Lehren der Religion Geiſt und Leben zu geben im Stande iſt, ſollte nichts beſſer, als ein unſchuldiger Luxus ſeyn? Was ſich überhaupt Hr. B. unter Luxus und unſerer Exiſtenz gedacht haben mag, da er dieſe Definition von der Muſik niederſchrieb, iſt ſchwer zu begreifen. Entweder rechnet er alles zum unſchuldigen Luxus, was nicht durchaus zum Eſſen, Trinken ꝛc. mit einem Worte, zum phyſiſchen Bedürfniß unſers thieriſchen Leibes gehört, und alle Wiſſenſchaften ſind ihm ſodann nichts als Luxus; oder er hat gar nicht bedacht, was er ſchrieb. Eben ſo mit unſerer Exiſtenz. Entweder Hr. B. muß glauben, bloß mit dem Körper, ohne Seele exiſtiren zu können, oder er muß

(*) What is Muſic? An innocent luxury, unneceſſary, indeed, to our exiſtence, but a great improvement and gratification of the ſenſe of hearing. It conſiſts, at preſent, of *Melody*, *Conſonance*, and *Diſſonance*. Vid. Pref. p. XIII.

(**) Die Noten machen den Text lebendig.

muß zugeben, daß in unserer Seele ein anerschaffener Hang liege, Musik und ihre Schönheiten auf sich wirken zu lassen. Wie ganz anders urtheilt einer unserer ersten Philosophen in diesem Fache, über diese Materie, dessen Werke Hr. B. doch kennt, und billig gelesen haben sollte!

„Die völlige Bewirkung der menschlichen Glückseligkeit „hängt von der Vollkommenheit und der guten Anwen„dung der schönen Künste ab. Nach der Eintheilung „der menschlichen Seele in zwey von einander unabhän„gige Vermögen, nämlich Verstand und sittliches Ge„fühl, bilden die sogenannten höhern Wissenschaften den „Verstand, die schönen Künste aber das lebhafte Gefühl „für das Gute und Schöne, und die Abneigung für das „Häßliche und Böse.„ (*) Ist dieß zu unserer Existenz wirklich unnöthig, was einen der edelsten Theile unsers Wesens auszubilden, was ein lebhaftes Gefühl für das Schöne und Gute, und eine Abneigung für das Häßliche und Böse in uns zu erregen vermag? Weiter: wußte der V. nicht, daß zu einer Definition die Erklärung von drey Stücken gehöre, die Erklärung der Materie, der Form und des Endzwecks? Wie würde wohl seine Definition ausgefallen seyn, wenn er bedacht hätte, daß seine Leser, um einen wahren Begriff von dem Worte Musik zu erhalten, nothwendig den Gegenstand, die Form und den Endzweck derselben kennen müssen? Würde sodann in seinen Augen die Kunst keinen würdigern Endzweck gehabt haben, als ein zu unserer Existenz wirklich unnöthiger, unschuldiger Luxus? Würde er sie sodann bloß für den Sinn des Gehörs angenehm gefunden haben?

2) „Was ist Melodie? Eine Reihe von bestimm„tern, und hauptsächlich anhaltendern Tönen, als

„die

(*) Sulzer, allgemeine Theorie der schönen Künste.

„die Töne der gewöhnlichen Sprache sind; sie müs-
„sen angenehm geordnet, von verhältnißmäßiger
„Dauer, und so beschaffen seyn, daß sie der Geist
„leicht messen, und die Stimme leicht herausbrin-
„gen kann. Diese Töne werden nach einer Ton-
„leiter angeordnet, die aus ganzen und halben Tö-
„nen besteht, aber eine Mannichfaltigkeit von An-
„ordnung zuläßt, die so unbegränzt ist, wie unsere
„Einbildungskraft.„ (*)

Eben so wenig befriedigende Definition, wie die vorhergehende. Bestimmtere und gedehntere Töne, als die Töne der gewöhnlichen Sprache sind, geben eine zu ungewisse schwankende Idee, als daß dadurch ein Leser, welcher der Musik ganz unkundig ist, auf den wahren Begriff von Melodie geleitet werden könnte; wenn auch gleich die angenehme Anordnung, und verhältnißmäßige Dauer derselben noch hinzukömmt.

3) „Was ist Consonanz? Eine Zusammenschla-
„gung zweener oder mehrerer Töne, die auf ein-
„mal gehört werden, und durch ihre Vereinigung
„und Annehmlichkeit, urtheilsfähigen und fühlen-
„den Ohren, ein Vergnügen von der angenehmsten
„Art verschaffen können. „ (**)

Daß

(*) *What is Melody?* A series of sounds more fixed, and generally more lengthened, than those of common speech; arranged whit grace, and of proportional lengths, such as the mind can easily measure, and the voice expreſs. These sounds are regulated by a scale, consisting of tones and semitones; but admit a variety of arrangement as unbounded as imagination. Pref. p. XIII.

(**) *What is Consonance?* A coincidence of two or more sounds, which being heard together, by their agree-

ment

Daß es doch der Verf. immer mit den bloßen Ohren zu thun haben muß, und daß er nie daran gedacht hat, daß der Sinn des Gehörs, sowohl als des Auges, nur ein Instrument ist, vermittelst dessen die Seele äußere Eindrücke auf sich wirken läßt! Wenn daher musikalische Eindrücke vermittelst des Sinnes des Gehörs zur Seele geführt werden sollen, so ist es in der That unschicklich, nur den Weg zu nennen, welchen diese Eindrücke genommen haben, und nicht vielmehr den eigentlichen Ort ihrer Bestimmung, nämlich die Seele. Wenigstens ist es immer eben so ungereimt, als wenn man jemand auf die Frage, an welchen Ort ein Reisender hingereist sey, nur das Thor bezeichnen wollte, durch welches er hinausgegangen. Die Frage geht hier auf den Ort der Bestimmung, und nicht auf den Weg, den man genommen hat; und nur der, welcher den wahren Ort der Bestimmung nicht weiß und nicht kennt, kann ohne Vorwurf eine so unbefriedigende Antwort geben, als die (um beym einmal angenommnen Gleichniß zu bleiben,) seyn würde, die nichts als den Weg zu einem unbekannten und ungewissen Ziele bezeichnet. Hier in unserm Fall kömmt noch hinzu, daß es unkundigen Lesern zu unwürdige Begriffe von unserer Kunst beybringt, wenn ihnen alle Augenblicke gesagt wird, sie sey zu nichts als zum Vergnügen unserer Ohren da. Und einem Doctor der Musik sollte dieß doch nicht gleichgültig seyn, um so vielmehr, da diese Begriffe ohnedem bey Unkundigen schon so eingerissen sind, und schon zu so vielen unwürdigen und falschen Urtheilen über Musik und musikalische Dinge Anlaß gegeben haben, daß sie von einem Bekenner derselben, der ihr seine Ehre und Würde schuldig ist, nicht noch mehr unterstützt werden sollten. Fast scheint es daher, als

wenn

ment and union, afford to ears capable of judging and feeling, a delight of a most grateful kind. p. XIII.

wenn die Eindrücke der Musik bey Hrn. B. nie ihr Ziel erreicht hätten, sondern immer in den wahrscheinlich rauhen und wilden Wegen seiner Ohren umgekommen wären. Wie könnte er sonst so unwürdig von seiner Kunst schreiben, und ihre wahre einzige Bestimmung so verkennen? —

4) „Was ist Dissonanz? Der Mangel jener angenehmen Uebereinstimmung zwischen zween oder „mehrern Klängen, die das Wesen der Consonanz „ausmacht. In der musikalischen Composition „wird sie durch Aufhaltung oder Vorausnahme einiger Klänge verursacht, und ist entweder vorher, „oder wird nachher zur Consonanz. Sie ist das „dolce piccante in der Musik, und wirkt aufs Ohr, „wie piquante Sauce auf den Gaumen. Sie ist „ein Reizungsmittel, ohne welches der Sinn des „Gehörs eben sowohl verdorben würde, als der Appetit, der nichts als Süßes kostete.„ (*)

Diese Definition kann dem Leser zwar den Begriff einer negativen Consonanz, nicht aber einer Dissonanz geben. Auch ist es falsch, daß Dissonanzen in der musikalischen Composition nur vermittelst der Aufhaltung oder Vorausnahme einiger Klänge hervorgebracht werden, und muß nur so verstanden werden, daß sich vermittelst der Auf-

(*) *What is Dissonance?* It is the want of that agreeable union between two or more sounds, which constitutes consonance: in musical composition it is occasioned by the suspension or anticipation of some sound before, or after, it becomes a concord. It is the *dolce piccante* of Music, and operates on the ear as a poignant sauce on the palate: it is a zest, without which the auditory sense would be as much cloyed as the appetite, if it had nothing to feed on but sweets. Pref. p. XIV.

Aufhaltungen und Vorausnahmen alle nur möglichen musikalischen Sätze und Accorde in ihre wesentlichen Stamm- oder Grund-Accorde auflösen lassen. Uebrigens aber giebt es sowohl einen selbstständigen wesentlichen dissonirenden Stamm-Accord, aus welchem alle übrigen dissonirenden Accorde hergeleitet werden können und müssen, als es einen consonirenden Stamm-Accord giebt. Also wiederum eine unzulängliche, schwankende, und im Grunde nichts sagende Definition, die ein abermaliges Zeugniß von den mangelhaften und seichten Begriffen, die der Verf. von eigentlicher Musik und musikalischen Dingen hat, ablegen kann. Es kömmt aber immer noch besser.

5) „Welche Art von musikalischen Tönen ist „dem Ohr am angenehmsten? Diejenige, welche von der menschlichen Stimme hervorgebracht „wird. Und nächst dieser

6) „Welche Art von Klängen ist sonst die angenehmste? Diejenige, welche den Tönen der „menschlichen Stimme am nächsten kommt.

7) „Und welche ist diese? Diejenige, welche nach „Belieben ausgehalten, verstärkt oder vermindert „werden kann. In dieser Art hat die Violine, „Flöte und Hautbois den ersten Rang.

8) „Aber welches Instrument ist der größten „Wirkungen fähig? Die Orgel; diese kann „nicht nur eine Menge anderer Instrumente nachahmen, sondern begreift auch so viel in sich, „daß sie so stark als ein ganzes zahlreiches Orchester ist.

9) „Hat dieses Instrument aber nicht auch „Unvollkommenheiten? Ja. Es fehlt ihm

„Ausdruck, und eine vollkommenere Intona-
„tion. (*)

Ueberhaupt genommen, läßt sich nur sehr schwer begreifen, zu welchem Ende alle diese Fragen hier gethan und auf eine solche Art beantwortet werden. Die Absicht des Verf. war ja anfänglich nach dem Beyspiel alter Schriftsteller sein Werk mit Definitionen solcher Kunstworte anzufangen, die seine der Musik unkundige Leser in den Stand setzen könnten, den technischen Theil seines Werks desto leichter verstehen zu können. Wie sollen aber diese Fragen, nebst ihren unzulänglichen, und nicht nur falschen, sondern auch höchst unwürdigen Beantwortungen im Stande seyn, die Begriffe eines Lesers, zum Lesen eines musikalischen Werkes vorzubereiten, da die meisten derselben gar nicht eigentliche musikalische Kunstworte erklären, und also zu keiner solchen Absicht dienlich seyn können? Was hilft es z. B. dem Leser, wenn ihm gesagt wird, welche Art von musikalischen Tönen dem menschlischen Ohr (nach dem Ausdruck des Hrn. B.) am angenehmsten sey, da dieß einer der relativesten Punkte in der ganzen Kunst ist, und deswegen unmöglich gradezu, ohne nähere Bestim-

(*) *What kind of musical tones are most grateful to the ear?* Such as are produced by the vocal organ. And, next to singing, *what kinds of sound are most pleasing?* Those which approach the neareſt to vocal. *Which are they?* Such as can be sustained, swelled, and diminished, at pleasure. Of these the first in rank are the Violin, Flute, and Hautbois. But *what instrument is capable of the greatest effects?* The Organ; which can not only imitate a number of other instruments, but is so comprehensive as to possess the power of a numerous orchestra. Bus *has it no imperfections?* Yes. It wants expression, and a more perfect intonation. Pref. p. XIV.

stimmung von Nebenumständen beantwortet werden kann? Hätte er statt dieser unnützen Fragen, lieber seinen Lesern besser beantwortet, was Musik überhaupt sey, sie sodann mit der Eintheilung, und dem innern Kreis derselben bekannt zu machen gesucht, und ihnen überhaupt würdige Begriffe vom Endzweck und Einfluß derselben auf die menschliche Glückseligkeit beygebracht, so hätte er seinen Leser zur Aufmerksamkeit auf seinen Gegenstand gereizt, und sowohl das Vergnügen, als das Verständniß desselben vergrößert und erleichtert; anstatt daß jetzt jeder denkende Leser im Herzen unwillig auf ihn werden muß, wenn er sieht, daß er zween starke Quartbände über einen Gegenstand durchlesen soll, den der Verf. selbst so vielfältig für unbedeutend und so gar für unwürdig erklärt.

Den obigen Fragen sind noch einige andere, von eben so großer Wichtigkeit, und von eben so entfernter Beziehung auf die eigentliche Kunst beygefügt, die den Lesern des Hrn. B. noch sagen sollen, welche Art von Musik überhaupt den Menschen am meisten gefalle, und was man sich unter der Musik der Griechen vorzustellen habe, von welcher die Gelehrten so viel Redens machen. Die Beantwortung der ersten Frage fällt so aus: geübten Ohren gefalle eine solche Musik am meisten, die das Verdienst der Neuheit, Feinheit, und einer sinnreichen Verwickelung habe; unwissenden und ungeübten aber eine solche, die am gemeinsten und gewöhnlichsten sey. (*) Auf die Beantwortung der zwoten Frage aber, läßt

(*) *What kind of Music is most pleasing to mankind?* To practised ears, such as has the merit of novelty, added to refinement, ad ingenious contrivance: to the ignorant, such as is most familiar and common. Pref. p. XIV.

ſich der Verf. gar nicht ein, weil er der Meynung iſt, es ſey unmöglich mit Gewißheit davon zu ſprechen; und am Ende der Vorrede (*) meynt er ſogar, ein alter Grieche hätte ſich mit eben ſo viel Recht einfallen laſſen können, uns prophezeihen zu wollen, was wir in einem Abſtand von 2000 Jahren ſeyn würden, als es uns jetzt einfällt, zu beſtimmen, was die Griechen damals waren. Und dennoch ſchreibt er eine Diſſertation von der Muſik der alten Griechen, nachdem er dieſe Bemühung vorher nicht nur für unnütz, ſondern beynahe für lächerlich erklärt hat.

Es muß uns indeſſen weniger wundern, unſern Verf. hier von einem einzelnen Theil der Muſik, und zwar nur von einem Theil aus der entfernteſten Geſchichte derſelben ſo reden zu hören, als vielmehr, daß er es mit der Muſik im Ganzen ſo macht. Nachdem er in der Vorrede noch einige Seiten hindurch, von der mangelhaften Art, womit ſehr viele Gelehrte von der Muſik der Griechen, ſo wie auch von Muſik überhaupt geſchrieben haben, — und von Freunden und Feinden der Kunſt, geſprochen hat, hüllt er ſich in einen großen Mantel von Beſcheidenheit ein, und bittet vorläufig um Verzeihung, wenn etwa der Leſer auch die Ausführung ſeines Werks mangelhaft finden ſollte. Er wünſcht, er hätte die Forderungen eines jeden erfüllen können. Es ſcheint ihm aber in ſeinem Mantel der Beſcheidenheit nicht ſo zu behagen, daß er ihn nicht ſobald abwerfen ſollte, als er ihm nicht mehr nöthig ſcheint. Dieß thut er auch bald genug. Kaum glaubt er, ſich hinlänglich über die etwannigen

(*) An ancient Greek might, with almoſt equal propriety, have pretended to foretell what we *ſhould be*, at the diſtance of 2000 years, as we determine now what they then *were*. Pref. p. XX.

wannigen Fehler seines Werks bey seinen Lesern entschuldigt zu haben — kaum glaubt er, sie durch Vorwand des Mangels an Zeit und Gesundheit, auch sogar an Geschicklichkeit, für sich eingenommen zu haben, so fängt er an, aus einem andern Tone zu reden, und sagt: sein Gegenstand sey so oft von ungeschickten Schriftstellern verunstaltet worden, daß viele Leser, sogar aus der Classe derjenigen, welche Musik lieben und verstehen, davor erschrecken müßten. Sein Wunsch sey daher nicht, daß man sich seinem Werke mit Furcht und Ehrerbietung für die Tiefe seiner Gelehrsamkeit nahen, sondern daß man eine vertrauliche Bekanntschaft mit sich bringen möchte, um sodann in einer gewöhnlichen Sprache über Dinge zu reden, welche bisher die Miene der Dunkelheit und des Geheimnisses an sich getragen, und den bleichen Blick des Nachdenkens allzusehr gezeigt haben; und obgleich das Einmischen biographischer Anecdoten, um vermittelst derselben Aufmerksamkeit zu erregen, von einigen Lesern unter der Würde einer Wissenschaft zu seyn, gefunden werden sollte; so wolle er doch lieber für gemein, als für ermüdend gehalten seyn: „denn, da die „Musik aufs höchste, doch nur ein Amüsement „sey, so verdiene das Lesen der Geschichte derselben, die Mühe einer anhaltenden Anstrengung „nicht, welche nur für ernsthaftere und wichtigere Gegenstände aufbehalten werden müsse.„ (*)

Wie unwürdig eines Doctors der Musik! Vorhin machte er den Einfall, den Zustand und die Beschaffen-

(*) For Music being, at best, but an amusement, its history merits not, in reading, the labour of intense application, which should be reserved for more grave and important concerns. Pref. p. XVIII.

heit der alten griechischen Musik bestimmen zu wollen, beynahe lächerlich, und giebt uns doch eine starke 194 Quartseiten lange Abhandlung davon; und hier sagt er, die ganze Musik sey, aufs beste genommen, nur ein Amüsement, deren Geschichte keine anhaltende Aufmerksamkeit verdiene; ohne zu bedenken, daß er so viele Zeit, Mühe und Geld an sie verschwendet hat, und es nun gar noch der Mühe werth hält, zween große Quartbände von ihr voll zu schreiben. Wozu that er dieß alles, wenn sein Gegenstand eine so unbedeutende, eine so verworfene Sache ist, daß er auch sogar nicht einmal die Aufmerksamkeit eines Lesers verdient? Hat er denn nie über die Bestimmung und den würdigen Endzweck seiner Kunst irgend einen vernünftigen Philosophen gelesen, der ihm bessere und anständige Begriffe davon hätte beybringen können? Ein Mann wie er, der doch unsere vaterländische Litteratur hat kennen lernen wollen, sollte doch wenigstens in diesem Fache unsern **Sulzer** kennen gelernt und gelesen haben; und er hat es nicht? Wenn er nur die Vorrede zur **allgemeinen Theorie der schönen Künste** angesehen hätte, so müßten seine falschen, schädlichen und einem Doctor der Musik höchst unanständigen Begriffe vom Endzweck unserer Kunst gereinigter geworden seyn. Schon auf der zwoten Seite der besagten Vorrede hätte er folgende hierher gehörige Bemerkungen finden können:

„Man hat durch den falschen Grundsatz, daß die „schönen Künste zum Zeitvertreib und zur Belustigung „dienen, ihren Werth erstaunlich erniedrigt, und aus „den Musen, die Nachbarinnen des Olympus sind, „irdische Dirnen und witzige Buhlerinnen gemacht. „Durch diesen unglücklichen Einfall, sind die festen „Grundsätze, wonach der Künstler arbeiten sollte, zernichtet, und seine Schritte unsicher worden. Wir „müssen

„müssen es diesen verkehrten Begriffen zuschreiben, „daß die schönen Künste bey vielen rechtschaffenen „Männern in Verachtung gekommen sind; daß die „Politik sie ihrer Vorsorge kaum würdig achtet, und sie „dem Zufall überläßt; daß sie bey unsern gottesdienst„lichen Festen, und bey unsern politischen Feyerlichkei„ten so gar unbedeutend sind. Man hat dadurch dem „Künstler den Weg zum wahren Verdienst gleichsam „verrennt, und gemacht, daß er sich vor den barba„rischen Künstlern halb wilder Völker schämen muß, „die durch ihre unharmonische Musik, durch ihre un„förmlichen Tänze und durch ihre ganz rohe Poesie, „mehr ausrichten, als unsre feinsten Virtuosen. Jene „entflammen die Herzen ihrer Mitbürger mit patrio„tischem Feuer, da diese kaum eine vorübergehende „Belustigung der Phantasie zu bewirken vermögend „sind.„

Findet man solche Begriffe bey einem Philosophen, dessen Hauptbeschäftigung die schönen Künste nicht ausmachen, was sollte man nicht erst von einem Manne für hohe Ideen davon erwarten, der durch die immerwährende und anhaltende Beschäftigung damit, ganz von ihrem Werthe durchdrungen seyn müßte, — der aufs lebhafteste fühlen sollte, daß ihr Beytrag zur menschlichen Glückseligkeit nicht so klein ist, wenn man sich ihnen treu weiht, (*) und wenn sie gut angewendet werden, als man seit der Ausbreitung solcher irriger Meynungen, wie die unsers Verfassers sind, angefangen hat, zu glauben.

(*) — Didicisse *fideliter* artes
Emollit mores, nec sinit esse feros. *Ovid.*
Treu sich den Künsten weihn,
Macht unsere Sitten mild, und lehrt uns menschlich seyn.
Gellert.

Hat denn Hr. B. nie andere Werke der Kunst gesehen oder gehört, als solche, deren Verfasser nur Unzucht mit den Musen getrieben haben, weil er so tief überzeugt zu seyn scheint, daß sie, aufs beste genommen, nur zum Amüsement da sind, und also keine genaue Aufmerksamkeit verdienen? Sind ihm denn bey der historischen Untersuchung unserer Kunst, keine Schrifteller aufgestoßen, die ihn auf andere Meynungen hätten bringen können? Hat er denn nicht die alten Kirchenväter gelesen, die meistens so voll vom Lobe unserer Kunst sind, und ihm zu seiner gegenwärtigen Absicht ganz unentbehrlich waren? — Die sie für das beste Mittel zur gottesdienstlichen Erbauung, und nicht bloß für ein Amüsement, nicht bloß für eine leere Belustigung der Ohren hielten?

Sehr ungern machen wir auch noch folgende Bemerkung: an mehr als einem Orte dieses Burneyischen Werks, z. B. in der Vorrede, und im Werke hin und wieder selbst, finden sich Spuren von einiger Verlegenheit, aus welcher man deutlich schließen kann, daß die angeführten unwürdigen Begriffe von der Musik, vom Hrn. B. nicht bloß aus Unvorsichtigkeit, oder aus Mangel an Ueberlegung niedergeschrieben worden sind. Es scheint, er hätte gerne seinem Gegenstande einen größern Grad von Werthe beygemessen, wenn er sich hätte überzeugen können, daß jene Meynungen, wodurch einige Gelehrte, unsere Kunst auch so gar bey vielen sonst sehr vernünftigen Männern gewissermaaßen in Verachtung gebracht haben, ungegründet wären. Da nun die Eindrücke wahrer, würdiger Musik nie so tief bey ihm gewirkt haben mögen, als zur tiefen, lebhaften Ueberzeugung, daß jene Meynungen ungegründet sind, erforderlich gewesen wäre, so scheint er geglaubt zu haben, es sey am besten, eine gewisse Mittelstraße zu halten, und weder diejenigen, welche den Nutzen der Musik nur für sehr

klein

klein halten, zu beleidigen, noch auch gradezu ohne gehörige Vorsicht auf die Seite derjenigen zu treten, welche ungleich höhere Begriffe von der Bestimmung und dem Endzwecke derselben haben. Es kömmt ihm vor, es sey schwer, zu entscheiden, welche Parthey recht habe; und da ihm zur richtigen Entscheidung kein lebhaftes Gefühl der Wahrheit zu statten kömmt, so will er die Kunst wenigstens für ein angenehmes Vergnügen gelten lassen. Durch dieses Mittel glaubt er beyde Partheyen zufrieden zu stellen. Er legt daher auch den musikalischen Gefühlen nicht so großen Werth bey, um mit dem Dichter zu behaupten, derjenige, der ihrer nicht fähig, sey zur Verrätherey, zur Arglist und zum Raube aufgelegt; (*) sondern nur soviel glaubt er zum Ruhme derselben sagen zu können und zu dürfen: die Musik sey zu allen Zeiten, und in allen Ländern, wo überhaupt Künste geliebt waren, von großen und berühmten Leuten bewundert und ausgeübt worden; und obgleich unter der Richtigkeit des Ohrs und unsers Herzens keine besondere Verbindung sey, so könne doch ohne die geringste Uebertreibung so viel gesagt werden, daß die Organisation der Gehörs-Nerven vollkommener seyn müsse, um durch angenehme Töne gerührt zu werden, als um unempfindlich dagegen zu seyn, oder davon beleidigt zu werden. (**)

(*) The man, that has no Music in himself,
And is not moved with concord of sweat sounds,
Is fit for treason, Stratagems and Spoils.
Shakespear.

(**) — and though there may be no particular connection between correctness of ear, and rectitude of mind, yet, without the least hyperbole it may be said, that the organization of the auditory nerves must be more exquisitely perfect to be affected by sweet sounds, than to be insensible to, or offended by them. Pref. p. XVI.

Durch dieses Bemühen, keiner von den herrschenden Meynungen entgegen zu seyn, verfällt der Verf. mit sich selbst in die auffallendsten Widersprüche. Er schwankt so sichtbar hin und her, zeigt so oft eine Verlegenheit, als wenn er nicht wüßte, was er sagen sollte, und giebt uns die überzeugendsten Beweise, daß er nur äußerst selten, und bey den allerwenigsten Gegenständen der Kunst mit sich selbst einig gewesen seyn müsse, was er davon zu sagen habe. Daher entfährt ihm denn zum B. in der Dedication, die Musik könne mit Recht als eine Kunst angesehen werden, welche sinnliche und intellektuelle Vergnügungen in sich vereinige, und verdiene also nicht, als eine Sache gering geschätzt zu werden, die bloß fürs Ohr gehöre, und nur ein augenblickliches, flüchtiges Vergnügen gewähre; da er sie doch bald darauf, wie wir schon angeführt haben, als eine bloß fürs Ohr gehörige Kunst, als einen unschuldigen zu unserer Existenz unnöthigen Luxus definirt. Daher kömmt es, daß er einmal behauptet, unter der Richtigkeit des Ohrs und des Herzens sey keine nothwendige Verbindung, also auch die Kunst der Töne nicht als ein Mittel anzusehen, wodurch unser sittliches Gefühl ausgebildet und verfeinert werden könne; da ihm doch gleich im darauf folgenden Absatz wiederum einfällt, die Fähigkeit von Musik gerührt zu werden, gehöre unter die Gaben, welche Gott giebt, und Musikfreunde sollten mit ihrer eigenen vorzüglichen Glückseligkeit vergnügt seyn, und sich nicht für beleidigt halten, wenn einer ihrer Nebenmenschen nicht eben so viel Vergnügen zu genießen im Stande sey, als sie. (*) So spricht er bisweilen so erbaulich, daß er den Leser für seinen Gegenstand

(*) „These are gifts which God gives," and lovers of music should be content with their own superior happiness, and not take offence at others for enjoying less pleasure than themselves. Pref. p. XVI.

stand einzunehmen weiß, und bisweilen wieder so geringschätzig und anstößig, daß der noch unverwahrte Leser nothwendig davon, als von einer unnützen, und nur flüchtiges, augenblickliches Vergnügen der Ohren bringenden Sache zurück gescheucht werden muß.

Und nun noch einmal die Frage: was glauben unsere Leser für eine allgemeine Geschichte der Musik von einem Manne erwarten zu können, der in den Hauptbegriffen von seinem Gegenstande noch nicht einmal fest und mit sich selbst einig ist; und es gewiß in Nebenbegriffen, in Begriffen von einzelnen Theilen der Kunst noch weniger seyn muß? Ist dieser Mangel an Festigkeit und Richtigkeit der Begriffe wohl als eine glückliche Vorbedeutung anzusehen, daß historische Facta und Data aus ihrem wahren Gesichtpunkte von ihm angesehen und beurtheilt werden könnten? Oder müssen wir fürchten, jedes Factum, welches die Gränzen seiner Begriffe übersteigt, (und wie viele werden wir ihrer nicht finden?) von ihm entweder für geringschätzig, oder wohl gar für lächerlich gehalten zu sehen? Welche Rolle wird jene Nation in seinem Werke spielen, welcher der Himmel angebohrnes Genie versagt haben soll? Wie grausam wird diese nicht gerichtet werden? Wird er wohl deswegen gelinder und weniger streng richten, weil man ihm die Ungereimtheit seines lächerlichen Vorurtheils zu zeigen sich die Mühe genommen hat, da er unter dieser Nation Männer von entschiedenern Verdiensten kennen lernte, als bey andern Nationen, und doch sein einmal abgefaßtes, sein vielleicht schon in seiner Kindheit abgefaßtes Urtheil aussprach? — In diesem ersten Bande ist sie zwar noch nicht gerichtet, diese Nation; ihr Endurtheil ist noch nicht ausgesprochen; aber was sie zu erwarten hat, läßt sich sicher aus dem einzigen Umstande muthmaßen, daß sie Männer unter sich hat, welche

seinen

seinen Begriffen zu sehr entwachsen sind, welche sich zu weit über die Gränzen seiner Ideen von musikalischem Verdienste hinaus geschwungen haben, als daß er sie erreichen könnte, und nicht entweder, der weiten Entfernung wegen, für Zwerge, oder gar für musikalische Ungeheuer halten sollte. Er wird den geduldigen Fleiß bewundern, womit diese Männer so hoch hinauf geklettert sind, daß er sie kaum mehr sehen kann. Nur diejenigen aus der Nation, die vielleicht nicht so viel geduldigen Fleiß hatten, und in seinem Gesichtskreis geblieben sind, wird er gelten lassen, und nur dabey zu bedauern finden, daß sie doch nicht so artig und zierlich vor seinen Augen herum zu hüpfen und zu gauckeln wissen, als er wohl anderwärts gesehen hat. Es wird noch wie ehedem eine schwerfällige Nation seyn; man wird ihr nie mehr als höchstens geduldigen Fleiß, nie Genie zugestehen können. So glaubte man ja, als Hr. B. noch klein war, und da doch nichts neues unter der Sonne geschieht, warum sollte es sich nun geändert haben? Es muß indessen geduldig abgewartet werden, was kommen wird; mit Gewißheit kann noch nichts davon gesagt werden. Es könnte Hrn. B. beliebt haben, sich unterdessen ein gutes Fernglas anzuschaffen; vielleicht zwar nur zur Befriedigung seiner Neugierde; aber er könnte wohl sodann ganz von ungefähr entdeckt haben, was er vorher nicht sah. Jene kleinen Luftgestalten, jene Zwerge, welche vorher seinem Auge in zu hohe Luftregionen entflattert waren, könnten ihm nun leicht wie Riesengestalten vorkommen; und hingegen diejenigen, welche vorhin eine angemessene Größe zu haben schienen, von seinem nunmehro gestärkten Auge zu klein erfunden werden. Doch wie gesagt, man muß geduldig abwarten, was Hrn. B. belieben wird. Nun zum Werke selbst.

Die dem Werke des Hrn. B. vorgesetzte Dissertation über die Musik der Alten, handelt hauptsächlich folgende Punkte ab:

1) Die Notirungskunst, oder die Tabulatur der alten Musik, nebst ihren Scalen, Intervallen, Systemen und Diagrammen.
2) Die drey Klanggeschlechte, nämlich: das diatonische, chromatische und enharmonische.
3) Die Moden.
4) Die Mutationen.
5) Die Melopoeia.
6) Den Rhythmus.
7) Die Praktik der Melopoeia, mit Beyspielen.
8) Die Frage: ob die Alten den Contrapunkt, oder vielstimmige Musik hatten?
9) Die dramatische Musik.
10) Die Wirkungen, welche der Musik der Alten zugeschrieben werden.

In einem kleinen der Abhandlung selbst vorgesetzten Prolog, gesteht der Hr. B. daß er mit großem und fast hoffnungslosem Mißtrauen, an diesen Theil seines Werks gehe; und sich nur sehr schwer mit der Hoffnung ermuntern könne, in diesen Untersuchungen glücklich zu seyn, da so viele gelehrte Männer aus den zween oder drey letzten Jahrhunderten daran gescheitert wären. Was sey uns auch, fährt er fort, in solchen Dingen jetzt noch übrig, als bloße Muthmaßungen? In so vergänglichen Dingen, als Töne und Geschmack sind?

Können denn aber die flüchtigen Töne, und der vergängliche Geschmack auf keine Weise bleibend gemacht werden, und sind sie in besonderer Anwendung auf die Alten, durch ihre hinterlassenen Werke, und Kunstgesetze nicht wirklich einigermaaßen bleibend gemacht worden?

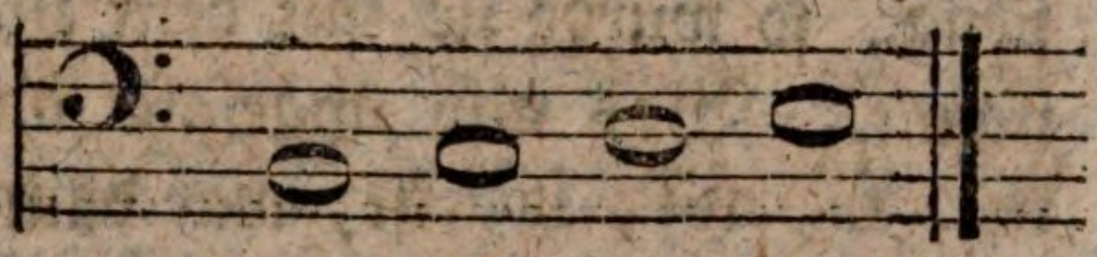
Das Land der Muthmaßung, mag daher so ausgebreitet, und uneigenthümlich seyn, wie es will, so deucht uns doch, es sey im Lande der Gewißheit und Sicherheit noch Platz genug, und wirklich noch allzuviel unbebauet, als daß wir Ursache hätten es zu verlassen. Man mache erst einen Ueberschlag von dem, was wir mit Sicherheit besitzen, kultivire es, ziehe Frucht daraus, und sehe dann zu, was heraus kommen wird. (*) Wir überschlagen jedoch, was in dem kleinen Prolog noch ferner von den Schwierigkeiten einer solchen Untersuchung angeführt wird, und sehen zu, was der Verfasser über die verschiedenen angeführten Punkte sagen wird. Vorläufig aber muß noch angemerkt werden, daß er selbst sagt: wenn er auch in seinen Untersuchungen nicht glücklicher seyn sollte, als seine Vorgänger, so habe er doch die Arbeit darum nicht ganz aufgeben wollen, um wenigstens auch nicht unfleißiger zu scheinen, als sie.

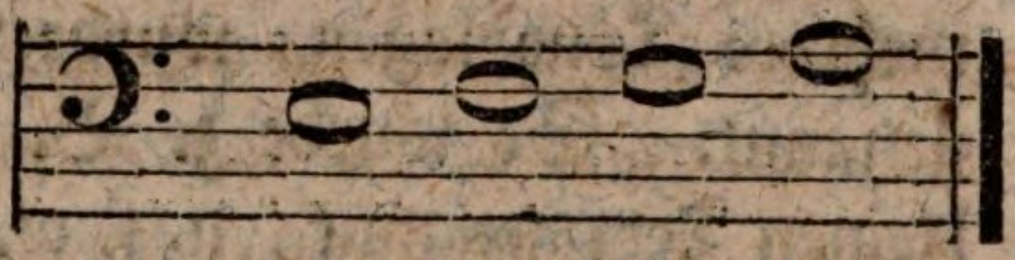
Nach dem Euclid, Alypius und Martianus Capella wurde die Musik der Alten in sieben Theile eingetheilt; nämlich: in Klänge, Intervallen, Systemen, Klanggeschlechte, Moden, Mutationen, und Melopöie, oder die Composition von Melodien. Zu diesen Abtheilungen, welche den bloßen Mechanismum der Kunst in sich begreifen, wurden von den Theoretikern noch fünf andere nicht minder wesentliche Theile hinzugesetzt, nämlich: der Rhythmus, das Metrum, die Organik, die Hypocritik, und die Poetik. Da aber diese Theile nicht alle allein in die Musik gehören, sondern verschiedene derselben auch die Poesie mit ihr gemein hat, so soll sich die

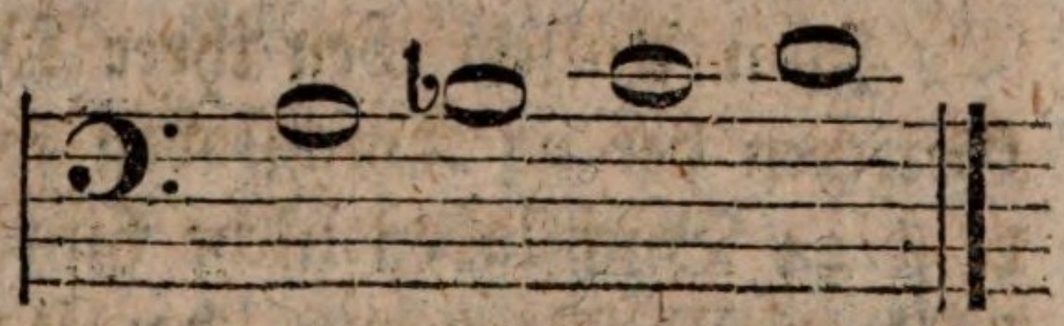
(*) Dieses sind Forderungen, welche schon vor 20 Jahren in der kritischen Einleitung in die Geschichte und Lehrsätze der alten und neuen Musik, von Fr. W. Marpurg, am besten und ausführlichsten erfüllt sind; ein Umstand, welchen Hr. B. hätte wissen sollen.

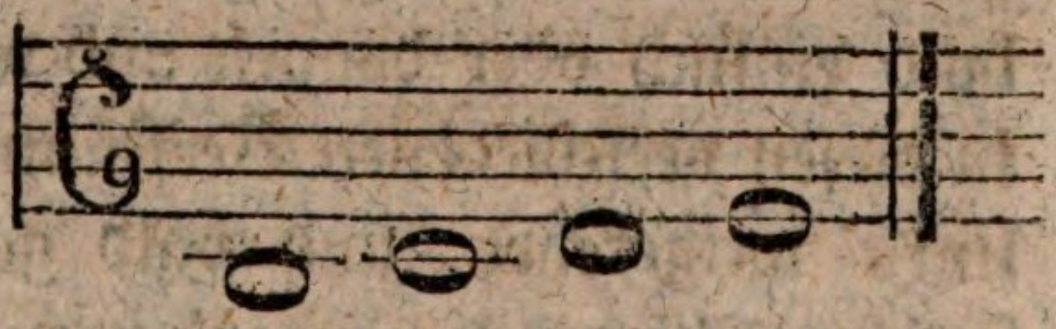
die Untersuchung des Hrn. B. bloß über diejenigen erstrecken, welche die eigentliche Musik angehen. Also zuerst von den Scalen, und von der Tabulatur der Alten.

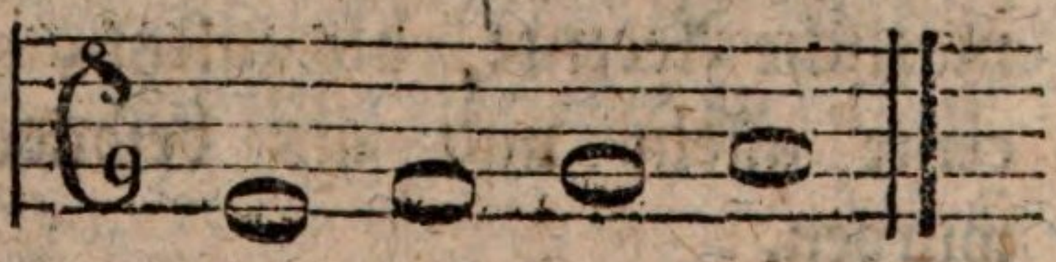
Der Umfang der alten Tonleitern, nebst ihren Abtheilungen nach Tetrachorden, ist hier angegeben, wie sie sich in den auf uns gekommenen Schriftstellern der Alten, finden; und Aristoxenus, der älteste unter ihnen, giebt an, daß sich die Scala der Griechen auf zwo Octaven erstreckt habe, welche Systema perfectum, maximum, immutatum genannt wurde, und aus fünf Tetrachorden, oder aus fünf abgesonderten Reihen von vier Tönen zusammengesetzt war. Diese fünf Tetrachorde sahen ungefähr nach unserer Art Musik zu schreiben so aus:

Erstes Tetrachord. 

Zweytes Tetrachord. 

Drittes Tetrachord. 

Viertes Tetrachord. 

Fünftes Tetrachord. 

und

und wurden genannt: 1) Hypaton, oder principalium; 2) Meson, oder mediarum; 3) Synemmenon, oder conjunctarum; 4) Diezeugmenon, oder divisarum; und 5) Hyperboloeon, oder excellentium.

Von der alten Abtheilung in Pentachorde wird hier nichts gesagt, wohl aber, daß sich die Alten ebenfalls verschiedener einsylbiger Worte bedienten, gleich der nachher aufgekommenen guidonischen Solmisation, um dadurch ihre Stimme im Singen zu üben. Diese einsylbigen Worte sollen gewesen seyn: für die erste Note eines jeden Tetrachords, τᾱ; für die zwote, τη̄; für die dritte, τω̄; und für die vierte, wenn sie nicht die erste des damit verbundenen Tetrachords war, τε̄; wenn aber diese vierte Note wieder ein neues Tetrachord anfieng, so wurde sie mit dem Namen der ersten τᾱ benannt. Was also ungefähr im guidonischen Hexachord ani, fa, sol, la, ist, war damals τᾱ, τη̄, τω̄, τε̄.

Ein Intervall, zwischen dessen Gränzen ein oder mehrere Töne lagen, wurde von den Alten ein System genannt. So wurde z. B. E. G. das System einer kleinen Terz genannt, u. s. w.

Zum Aufschreiben ihrer Musik, bedienten sich die Griechen der 24 Buchstaben ihres Alphabeths, und da diese 24 Buchstaben nicht hinreichend waren, alles was in ihrer Musik vorkam, damit zu bezeichnen, so wurden sie zur Vervielfältigung bald ganz, bald verstümmelt, bald einfach oder doppelt und verlängert gebraucht, und in diesen verschiedenen Verstümmelungen bald rechts bald links umgekehrt, und bald gar auf den Kopf gestellt. Mit verschiedenen verband man Querstriche, oder grammatische Accente, bis zuletzt auch die grammatischen Accente allein und als besondere Tonzeichen gebraucht wurden.

Diese verschiedenen Abänderungen der Buchstaben und Accente machten hundert und zwanzig verschiedene Tonzeichen aus, deren Anzahl in der praktischen Musik noch um ein ansehnliches vermehrt wurde; denn wenn man bedenkt, daß die Vokalmusik, Instrumentalmusik, jeder Modus und jedes Klanggeschlecht seine besondern Noten und Tonzeichen hatte, und berechnet es sodann, so kömmt eine Anzahl von 1620 Tonzeichen heraus. Gewöhnlich wurden zwo Reihen von diesen Tonzeichen über den Worten eines Gedichts gebraucht; die oberste war für die Singstimme, und die unterste für das begleitende Instrument. Dieß bezeugt Alypius, und Meibom giebt folgende Ursache davon an, welche er aus einem Fragment des ältern Bacchius genommen haben will: die oberste Reihe von Noten sey für das Gedicht, und die unterste für die Lyra; weil der Mund, welcher die Worte ausspricht, von Natur höher liege, als die Hand, welche das Instrument spielt.

Die Mannichfaltigkeit von Noten in der griechischen Musik, muß die Ausübung derselben sehr mühsam und beschwerlich gemacht haben, selbst zu einer Zeit, da die Kunst noch nicht hoch gestiegen war. Man darf sich daher nicht wundern, daß Plato erlaubte, drey Jahre mit der Erlernung der bloßen Elemente zuzubringen, und dieß als die kürzeste Zeit ansah, in die man sich einschränken könnte. Dennoch konnte einer am Ende dieser drey Jahre kaum alle Noten nennen, und etwa nur eine Arie, in allen Schlüsseln und Klanggeschlechten wegsingen, und sich selbst mit der Lyra accompagniren. Noch weniger durfte man erwarten, daß er jede Gattung von Rhythmus kennen, daß er Geschmack und Ausdruck haben, oder fähig seyn sollte, sich selbst eine Melodie zu einem neuen Gedichte zu machen.

Herr B. meynt indessen, wenn wir noch griechische Musik hätten, so würden wir im Stande seyn, sie zu lesen, ob man gleich gewöhnlich die Meynung habe, die alte Notirungskunst sey gänzlich verloren gegangen. Ob wir sie aber gleich so genau entziffern könnten, als die Griechen selbst gethan haben mögen, so glaubt er doch, sie in Phrasen einzutheilen, zu accentuiren, und ihr den gehörigen Ausdruck zu geben, sey jetzt und immer unmöglich. Denn es sey mit der Musik eines jeden Landes, wie mit der Sprache desselben; sie mit dem Auge zu lesen, sey von der Aussprache derselben gar sehr verschieden, und man könne über den Ausdruck einer todten Musik nicht mehrere Gewißheit erhalten, als über die Aussprache einer todten Sprache. Auch hält der Verfasser sogar dafür, daß, ungeachtet unsere Tabulatur gegen die alte verglichen, so simpel sey wie möglich, doch die Menge der neuern Tonzeichen so schwer zu verstehen und im Gedächtnisse zu behalten sey, daß ein lernender weit eher Ohr und Stimme ausbilden, als sie mit dem Auge lesen lernen könne. Zum Beweise dieser Meynung vergleicht Hr. B. unsere und die griechische Tabulatur in einigen Punkten mit einander, und findet am Ende, daß die Simplicität der neuern vor der ältern im Grunde nicht so viel voraus habe, als man gemeiniglich glaubt. — Am Ende dieses Abschnitts ist aus dem **Meibom** noch eine Tabelle angehängt, in welcher das neuere und alte musikalische System gegen einander gestellt, zu sehen sind.

Der zweyte Abschnitt dieser Dissertation handelt von den drey **Klanggeschlechten.**

In der neuern Musik sind nur zwey Klanggeschlechte, nämlich: das **diatonische**, und das **chromatische.**

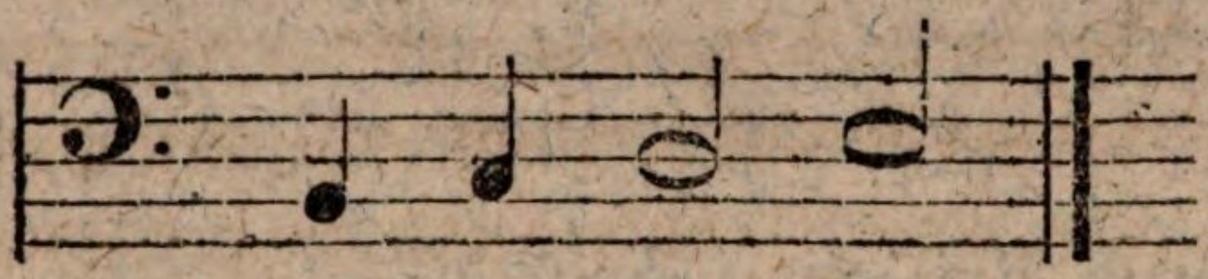
In der alten Musik aber wurde ein Ton nicht nur in zween Theile, wie bey uns, getheilt; sondern man theilte

auch

auch noch den halben Ton in Diesen, oder Viertelstöne ein. Diese drey Arten von Intervallen, nämlich: der ganze Ton, der halbe Ton, und die Diesis, bestimmen die Verschiedenheit der drey Klanggeschlechte.

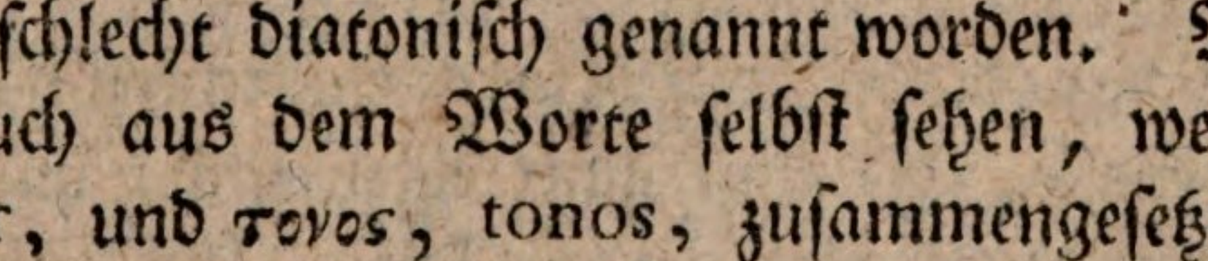
Die Quarte war bey den Alten ungefähr das, was bey uns die Octav ist. Ihre Gränzen, d. i. ihre höhesten und tiefsten Töne durften nicht verändert werden. Die verschiedenen Klanggeschlechte entstanden also durch Veränderungen, welche mit den zween mittlern Tönen des Tetrachords vorgenommen wurden; so daß auch beym Euclid ein Klanggeschlecht als die Eintheilung und Einrichtung des Tetrachords, in Absicht auf die Intervalle der vier Klänge, woraus es besteht, definirt wird.

In dem diatonischen Klanggeschlecht gieng die Melodie durch einen halben und zween ganze Töne, z. B.



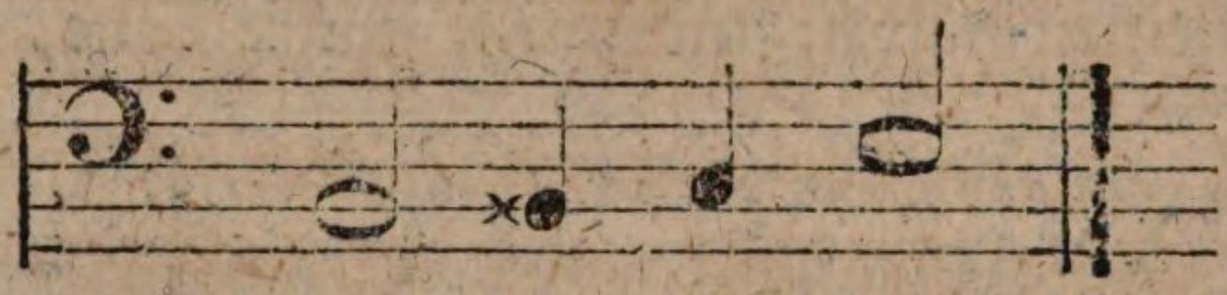
und von der Fortschreitung der ganzen Töne ist dieses Klanggeschlecht diatonisch genannt worden. Man kann dieses auch aus dem Worte selbst sehen, welches aus διὰ, per, und τονος, tonos, zusammengesetzt ist, und im Grunde nichts anders heißt: als von einem ganzen Ton zu einem andern fortschreiten.

Das chromatische Klanggeschlecht wird durch zween auf einander folgende halbe Töne, und eine kleine Terz, gebildet. Z. B.



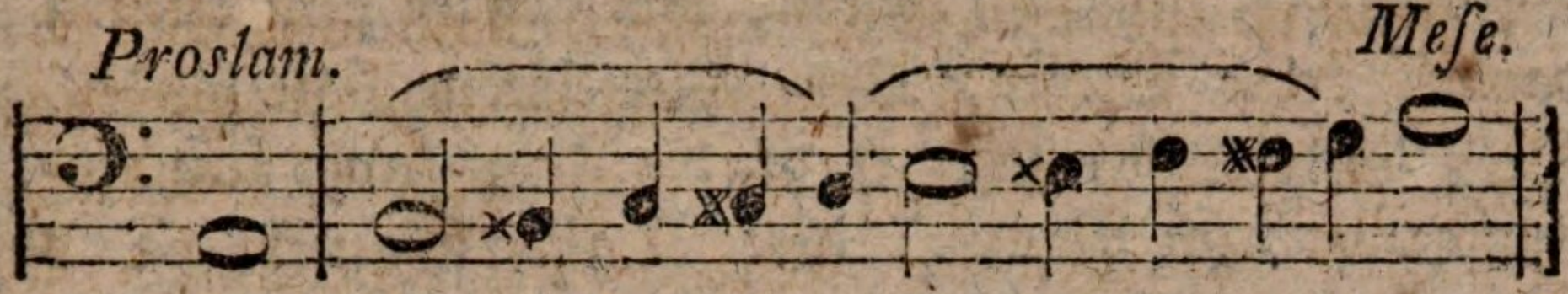
Dieß Klanggeschlecht hält zwischen dem diatonischen und enharmonischen, das Mittel, und die Benennung desselben wird von Χρωμα, color, hergeleitet; weil das, was zwischen weiß und schwarz ist, eine Farbe genannt wird, so meynt Martianus Capella und Bryennius, so werde auch dieses zwischen dem diatonischen und enharmonischen liegende Klanggeschlecht, das chromatische genannt. Rousseau sagt in seinem Dictionnair, man habe dieses Klanggeschlecht deswegen so genannt, weil die in demselben componirten Melodien mit colorirten Noten geschrieben worden wären; er führt aber weder Autorität noch sonst einen Beweis dieser Meynung an.

Das enharmonische Klanggeschlecht bestand aus zween Viertelstönen, und einer großen Terz; z. B.



und wird vom Aristoxenus oft bloß ἁρμονια, Harmonia, d. h. gut eingerichtet und geordnet, genannt.

Jedes von diesen drey Klanggeschlechten hat also einige Intervalle, die ihm ganz eigen sind, und einige, welche es mit den andern gemein hat. Im ganzen sieht man, daß überhaupt die gewöhnliche diatonische Scale, gleich der neuern, aus ganzen und halben Tönen bestanden habe; so wie die chromatische aus halben Tönen und kleinen Terzen; und die enharmonische aus Viertelstönen und großen Terzen. Jedoch soll auch zu Euclids Zeiten ein vermischtes Klanggeschlecht im Gebrauch gewesen seyn, in welchem die Töne auf folgende Art geordnet waren:



Aristoxenus erzählt uns auch, daß die Eintheilungen und die Gränzen der Klanggeschlechte zu seiner Zeit noch nicht genau genug bestimmt gewesen wären; und Aristides Quintilianus spricht von verschiedenen Klanggeschlechten, oder Gattungen von Intervallen, die lange außer Gebrauch, aber von sehr hohem Alter waren; sie sollen aber so wild und unregelmäßig gewesen seyn, daß sie kein guter Musicus mehr gebraucht hat, nachdem die Kunst zu einem höhern Grad von Vollkommenheit gekommen war, und man die Regeln für die drey Hauptgeschlechte bestimmt hatte. Der nämliche Schriftsteller führt auch noch an, daß es eigentlich diese barbarischen Eintheilungen der Scale, und nicht die gewöhnlichen Moden des nämlichen Namens gelte, wenn Plato in seiner Republik einige derselben verwirft, andere aber zuläßt.

Da die Alten von dem enharmonischen Klanggeschlecht hauptsächlich so viel wunderbares erzählen, und für die neuern Musiker nichts unbegreiflicher ist, als daß durch eine Fortschreitung der Intervallen, je angenehme Empfindungen hätten erregt werden können, die sie weder anzugeben im Stande sind, noch auch, wenn sie im Stande wären, sie in ihren Melodien zu gebrauchen, eine dem Ohr angenehme, und den Regeln des Contrapunkts angemessene Harmonie dazu zu machen wissen; so läßt sich Hr. B. auf eine genauere Prüfung der Eigenschaften dieses Klanggeschlechts ein.

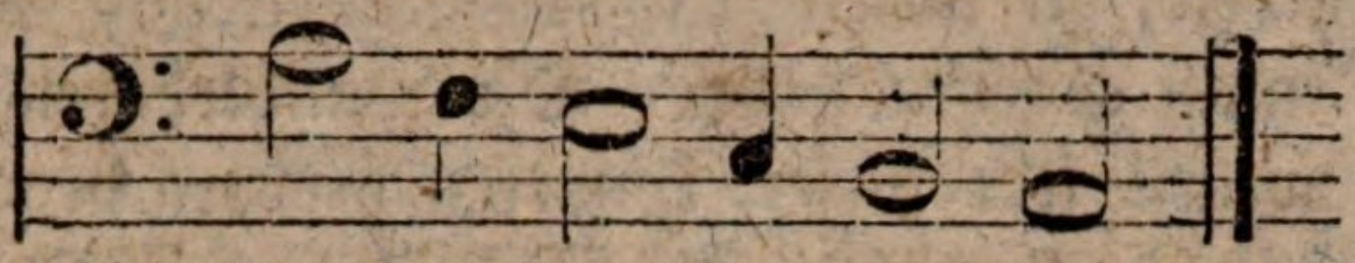
Er findet daher erstlich: daß unter den Griechen zween verschiedene Arten von enharmonischen Klanggeschlechten

schlechten im Gebrauch waren, und daß in dem ältesten davon, keine Diesis, oder Viertelstöne statt fanden. Dieß unterscheidet Hr. B. in der Folge seiner Untersuchung mit dem Namen: alte Enharmonik. Das andere, in welchem der halbe Ton getheilt war, und welches nur eine Verfeinerung des erstern zu seyn scheint, nennt er: neue Enharmonik.

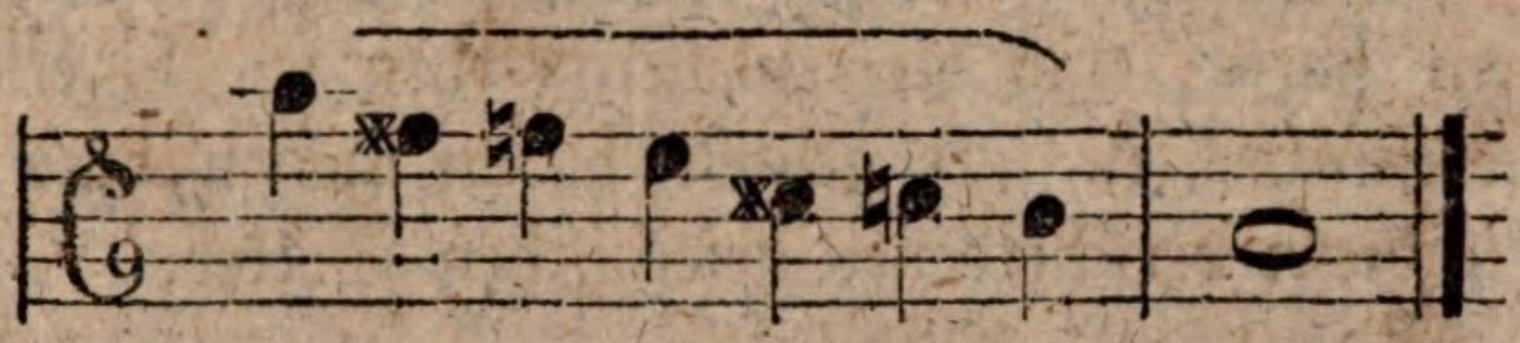
Die älteste Enharmonik, wo keine Viertelstöne statt fanden, glaubt der Hr. Verfasser, sey mit den Tonleitern der alten Schotten, und Chinesen einerley, und diese Gleichheit beweise, daß man sie für weit natürlicher zu halten habe, als man gewöhnlich thut, und als sie anfänglich scheint. Diese Aehnlichkeit mit der Hartnäckigkeit zusammen genommen, womit die Chinesen auf alte Gebräuche halten, ist ihm auch ein Beweis ihres hohen Alterthums. Wenigstens könne man aus dieser Aehnlichkeit immer einigermaaßen schließen, daß diese alte Enharmonik eine Gattung von Musik sey, die einem Volke von einfachen Sitten, so lange Kultur und Künste noch in der Kindheit bey ihm sind, wohl natürlich und angemessen seyn könne.

Bey der neuern Enharmonik hält Hr. B. dafür, der hinzugekommene Viertelston sey bloß als eine zufällige Verzierung anzusehen, die aber endlich durch langen Gebrauch dem Geschlechte wesentlich wurde. Auch in der neuern Musik findet er dergleichen Fälle häufig, wo anfänglich gewisse Dinge bloß als Verzierungen und als Sache des Geschmacks gebraucht und geduldet, endlich aber einer guten Melodie wesentlich wurden. Wenn dieser Viertelston durch einen guten Sänger, Violinisten, oder Hautboisten vorgetragen werde, so scheine er nichts unnatürliches zu haben; und die Sache so angesehen, sey dieß Klanggeschlecht nicht nur begreiflich, sondern

dern auch zu gebrauchen: zumal, da die natürliche Grundzeichnung der alten Enharmonik



bleiben, und auszeichnend mit voller Stärke aufs Ohr wirken könne. Auf alle Weise ist Hr. B. der Meynung, der Gebrauch des enharmonischen Klanggeschlechts in der bloßen Melodie lasse sich immer leichter begreifen, als der Gebrauch der alten Chromatik, welcher Harmonie mangele, das Ohr zu leiten, und welche immer scheine, zu gleicher Zeit aus einer harten und weichen Tonart zu gehen:



Dazu rechnet er noch, daß man so leicht keine von diesen Tönen als bloße Verzierungen oder als Geschmacksnoten ansehen könne, wie in der Enharmonik.

Der dritte Abschnitt handelt von den Moden, Tonarten, Octavengattungen. (*)

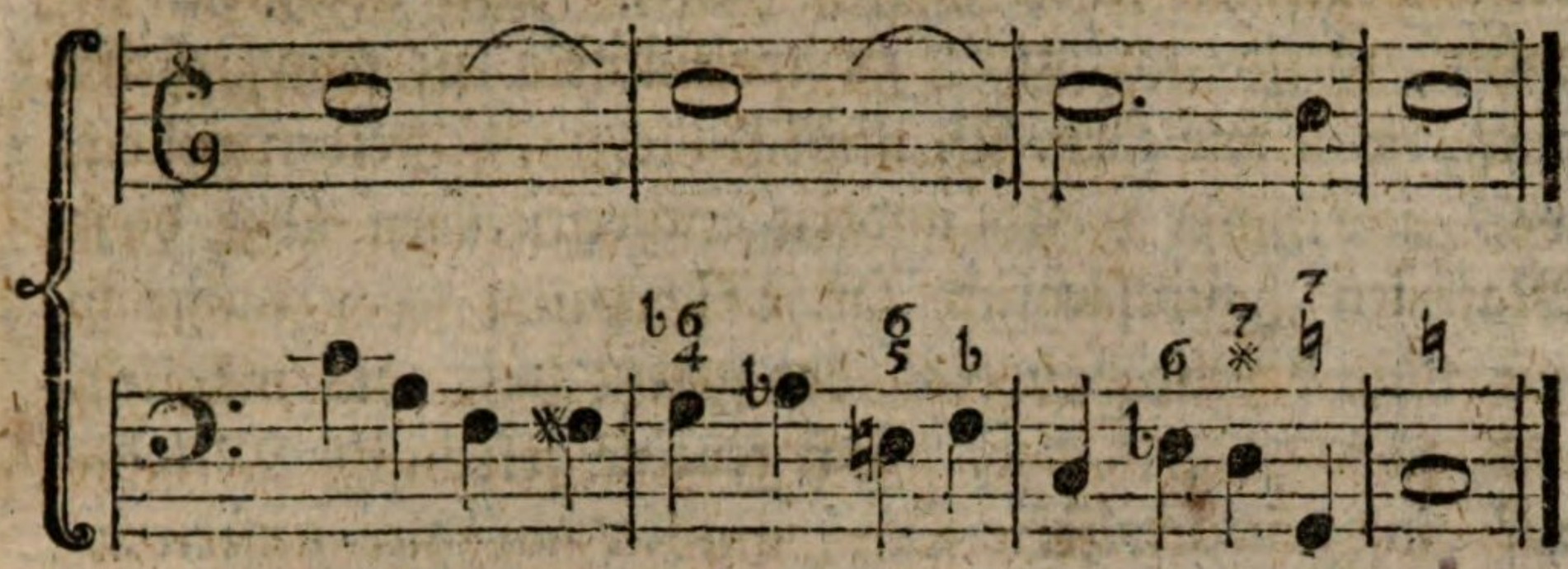
Ein Modus in der alten Musik war nichts anders, als was eine Tonart in der neuern ist; und die Tonarten und Moden waren nur darinn unterschieden, daß sie höher oder tiefer gesetzt, d. h. daß sie transponirt wurden.

In der Folge dieses Abschnitts werden die Meynungen verschiedener Schriftsteller über diese Moden angeführt,

(*) Modos, τονος, τροπος, sind sowohl in der alten als neuen Musik gleichbedeutende Worte.

führt, und nebst der Anzahl derselben auch bemerkt, daß die Art, jeder dieser Transpositionen einen eigenen Namen zu geben, zu vielen Schwierigkeiten und Verwirrungen Anlaß gegeben habe. Die wunderbaren Wirkungen, welche jede dieser Tonarten hervorgebracht haben soll, weiß sich daher Hr. B. nicht zu erklären, es sey denn, daß außer den Transpositionen noch andere merkliche Verschiedenheiten unter ihnen gewesen sind. Hierher rechnet er entweder eine eigene hinzugekommene Gattung von Poesie; oder einen besondern Rhythmus oder Taktart; oder ein besonderes Nationalmerkmaal. Das letzte scheint ihm am wahrscheinlichsten, weil die verschiedenen Benennungen auch von diesem Umstand hergenommen wurden, nach welchen man Dorische, Phrygische, Lydische, Jonische und Aeolische Tonarten hatte, und diese vielleicht eben sowohl etwas charakteristisches in sich gehabt haben mögen, als die Dialekte dieser verschiedenen griechischen Völker.

Der nächste Abschnitt nach diesem erklärt die Lehre der Alten von den **Mutationen**; unter welchen ungefähr das zu verstehen ist, was wir in der neuern Musik **Modulation** nennen. Jedoch sind diese beyden Ausdrücke nicht ganz gleichbedeutend. Denn obgleich nach den alten Schriftstellern, moduliren und singen einerley ist, indem Modulation bey ihnen bloß eine Veränderung in der Melodie bedeutet, so verstehen die Neuern diesen Ausdruck doch häufiger von jener Art von Veränderung in der Melodie oder Harmonie, welche in neue Tonarten leitet. So kann Modulation in der Harmonie statt finden, ohne daß sich die Melodie im geringsten verändert. Z. B.



Die Mutation, (μεταβολη) oder Abwechselung geschah bey den Alten auf viererley Art:

1) In dem Klanggeschlecht, wenn man von einem ins andere übergieng; z. B. aus dem diatonischen ins chromatische, oder enharmonische.

2) In dem System, wenn die Modulation aus einem unverbundenen Tetrachord in ein verbundenes übergieng.

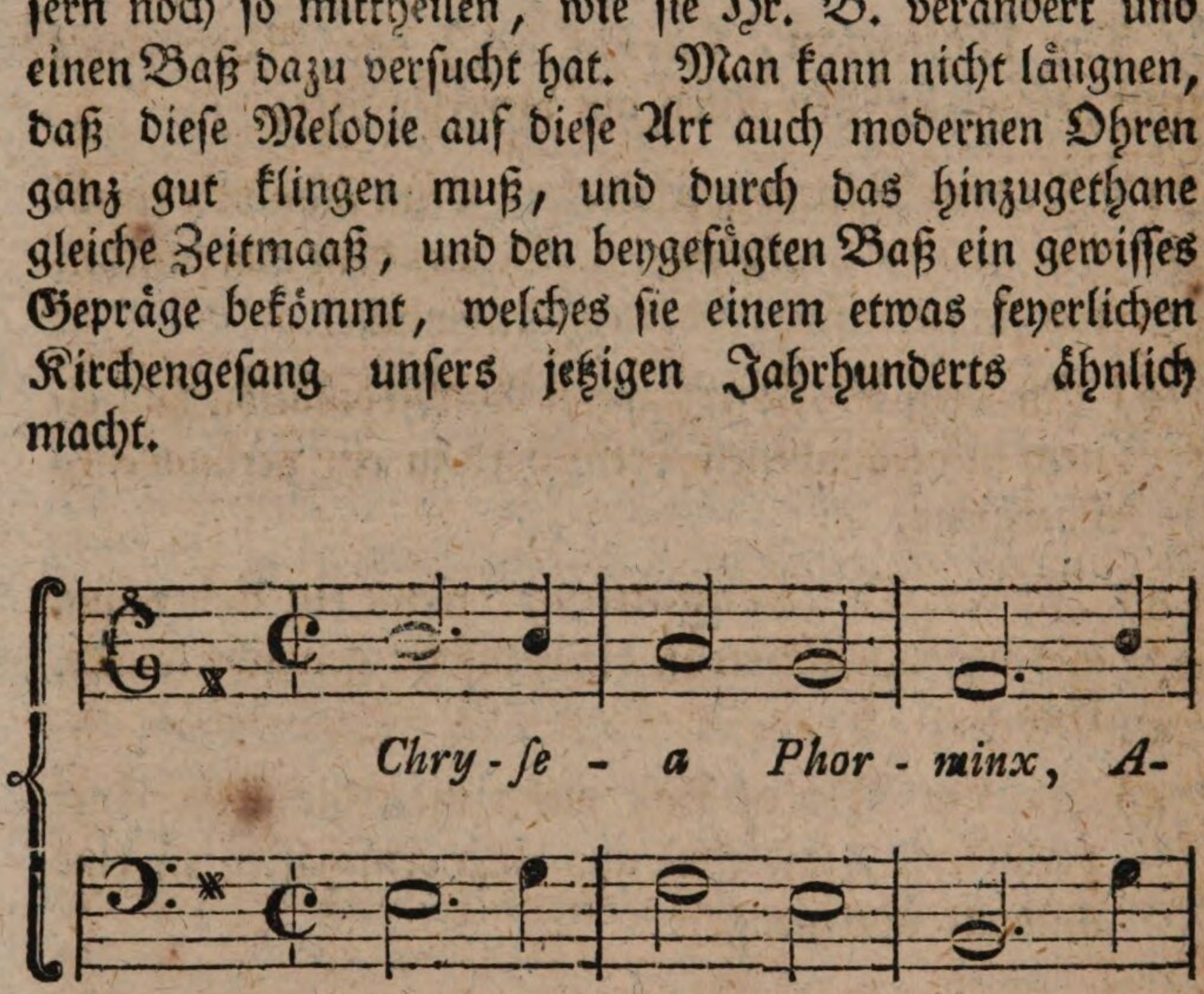
3) In der Octavengattung, wenn ein Uebergang aus der dorischen in die lydische gemacht wurde. Und

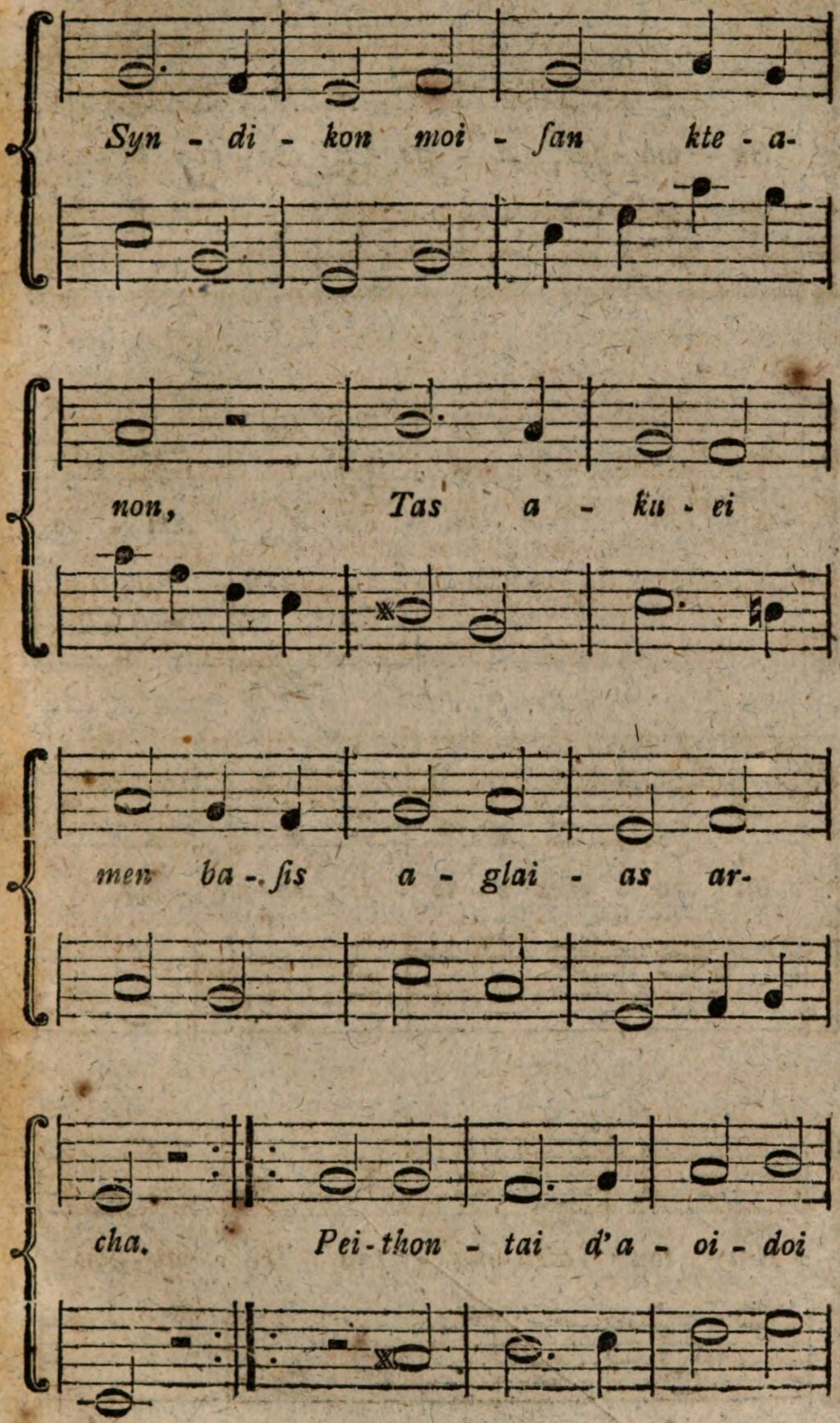
4) In der Melopöie, wenn man die Schreibart veränderte, und etwa aus einer ernsthaften in eine muntere übergieng.

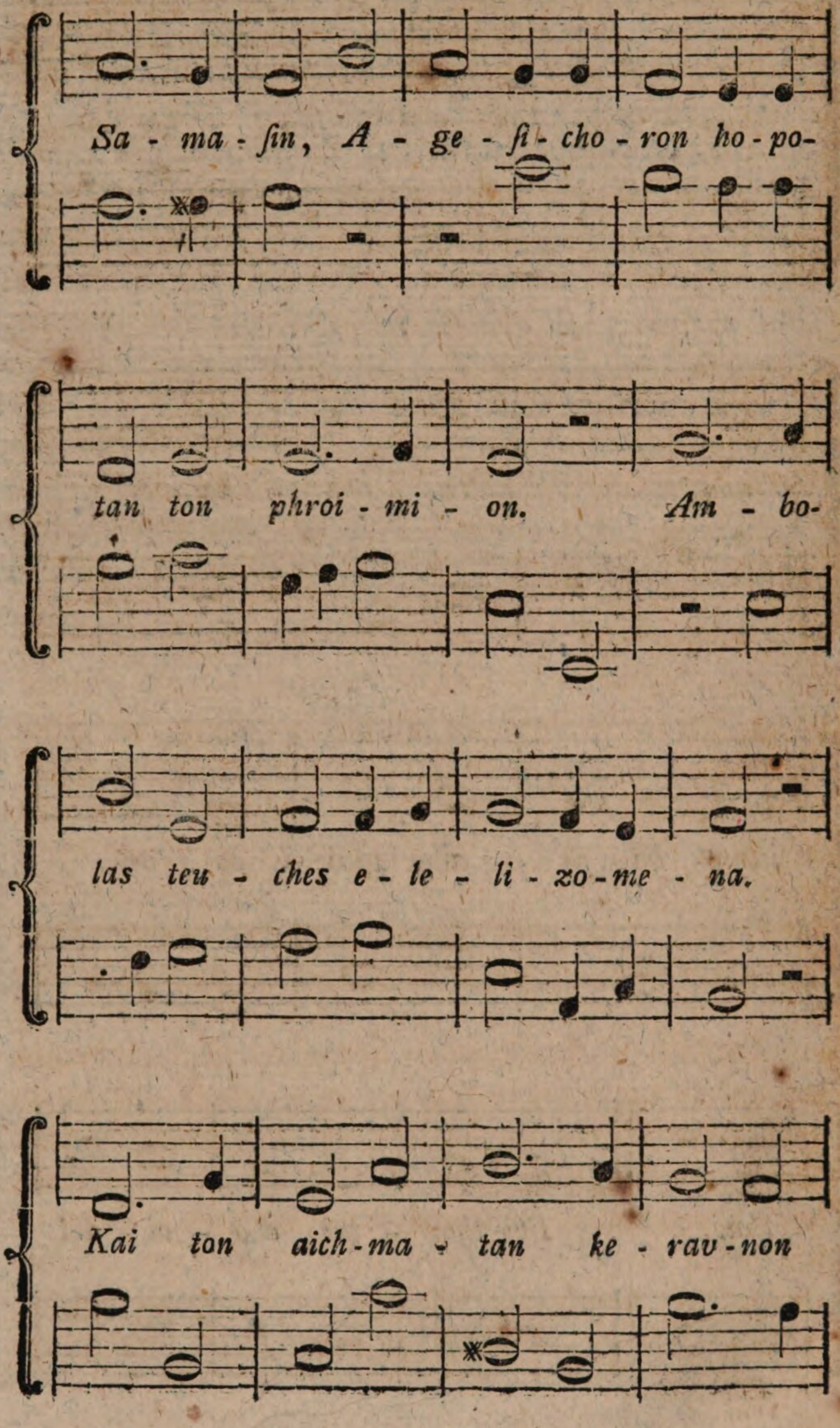
Wenn diese Mutationen zu plötzlich oder entfernt sind, so verderben sie den Eindruck, welchen der vorhergehende Theil einer Melodie gemacht hat, und löschen die Erinnerung an das daher entstandene Vergnügen, aus.

In den vorhergehenden Abschnitten sowohl, als in den folgenden, welche auch die Melopöie, den Rhythmus, die Ausübung der Melopöie, die Frage, ob die Alten eine Harmonie hatten, oder nicht, und die dramatische Musik, abhandeln, findet sich selten etwas, was man nicht bey andern Schriftstellern über

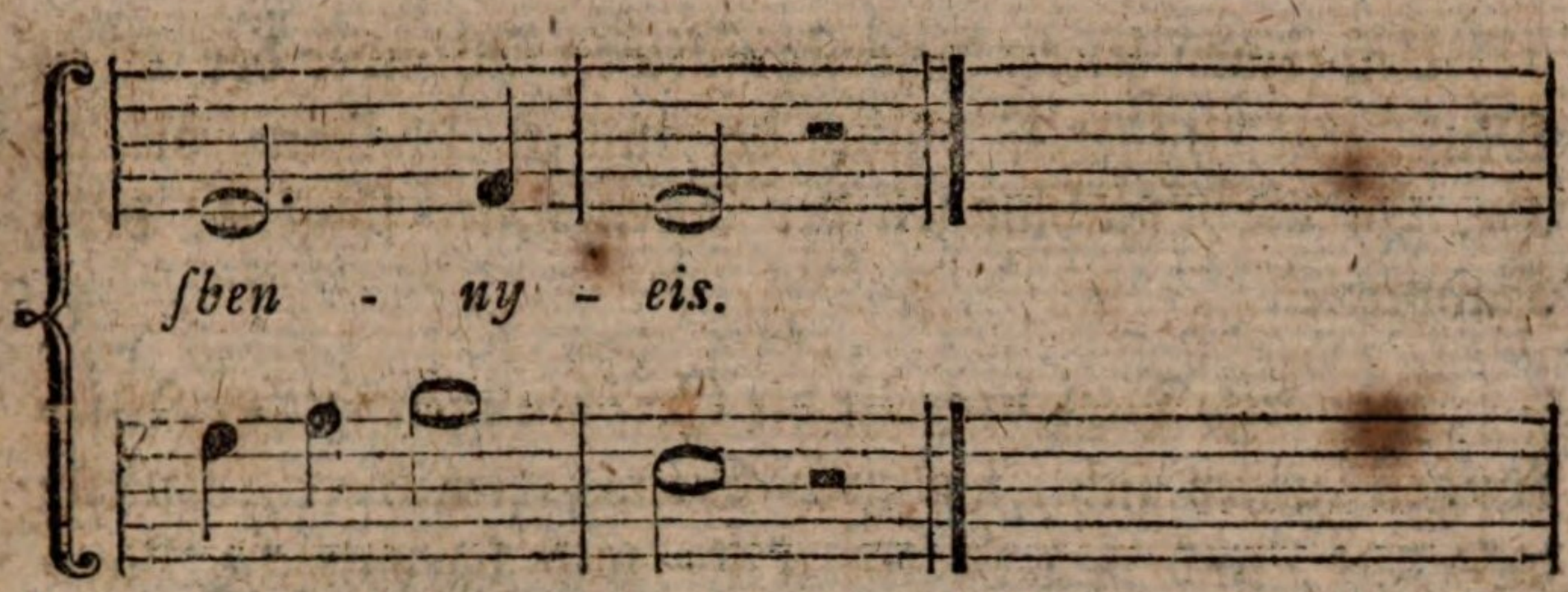
diese Materien schon gelesen hätte. Wir übergehen sie daher, theils um nicht zu weitläuftig zu seyn, theils auch, weil wir Hrn. B. nicht so viel nachschreiben wollen, was uns unter vielen andern Schriftstellern über diese Materien hauptsächlich Hr. Marpurg schon lange so gut und deutlich auseinander gesetzt hat, als möglich, und zu wünschen war. Die einzige griechische Melodie auf eine pindarische Ode, müssen wir hier unsern Lesern noch so mittheilen, wie sie Hr. B. verändert und einen Baß dazu versucht hat. Man kann nicht läugnen, daß diese Melodie auf diese Art auch modernen Ohren ganz gut klingen muß, und durch das hinzugethane gleiche Zeitmaaß, und den beygefügten Baß ein gewisses Gepräge bekömmt, welches sie einem etwas feyerlichen Kirchengesang unsers jetzigen Jahrhunderts ähnlich macht.




Syn - di - kon moi - ſan kte - a-
non, Tas a - ku - ei
men ba -. ſis a - glai - as ar-
cha. Pei - thon - tai d'a - oi - doi


Sa - ma - ſin, A - ge - ſi - cho - ron ho - po-
tan ton phroi - mi - on. Am - bo-
las teu - ches e - le - li - zo - me - na.
Kai ton aich - ma - tan ke - rav - non

Wir



Wir kommen nun an die zehende Section dieser Abhandlung von der alten Musik, welche von den erstaunlichen Wirkungen handelt, die dieser Musik zugeschrieben werden. Da Hr. B. in den vorhergehenden Abschnitten die Meynungen der meisten Schriftsteller gesammelt, welche die Beschaffenheit derselben haben untersuchen wollen, und eben sowohl als viele andere gefunden hat, daß es in aller Absicht, wenigstens nach unseren jetzigen Begriffen nicht viel mit der so bewunderten alten Musik sagen wollte; so mußte natürlicherweise am Ende solcher Untersuchungen die Frage kommen, auf welche Art man sich nun eine Möglichkeit denken könne, daß diese alte Musik so erstaunliche Wirkungen hervorgebracht haben soll. Wie läßt sich dieses mit dem mangelhaften Zustande der Kunst in den damaligen Zeiten reimen?

Der Hr. B. hat in seinen Untersuchungen, so wenig wie andere etwas finden können, was diese Musik in irgend einer Sache vorzüglicher als die neuere machen könnte, es müßte denn ihre Simplicität, und gewissenhafte Beobachtung der metrischen Füße seyn. Denn in den zween großen und wesentlichen Theilen der Kunst, nämlich in Absicht auf Melodie und Harmonie, ist sie, wenn sie abstrakt als Musik genommen wird, weit unter der unsrigen.

Um seinen Lesern die erstaunlichen Wunder der alten Musik mit einiger Ordnung bekannt zu machen, bringt Hr. B. die Erzählungen der Alten unter folgende drey Haupttitel.

Der erste Titel begreift die Erzählungen solcher Wirkungen unter sich, wodurch Sitten gemildert, Kultur befördert, und von Natur wilde und barbarische Menschen menschlich gemacht worden sind.

Der zweyte solche, die die Wirkung der Musik im Erregen und Unterdrücken der Leidenschaften beweisen.

Der dritte solche, die ihr auch eine medicinische Kraft, Krankheiten zu heilen, zuschreiben.

Unter dem ersten Titel steht die Erzählung des **Polybius** oben an, welche den Einfluß der Musik auf die Sitten der **Arkadier** und **Cynäthier** betrifft. Diese Geschichte findet sich schon im zweyten Bande dieser Bibliothek, S. 145 - 148; es ist also nicht nöthig, daß sie hier noch einmal erzählt werde. Hr. B. meynt, daß, obgleich **Polybius** die glückliche Sittenveränderung der **Arkadier** bloß allein der Musik zuschreibe, so verdiene doch vielleicht die mit der Musik verbundene Poesie einen großen Antheil an dieser Ehre; weil die Poesie so ernsthaft, majestätisch, und voll von Ausdruck der Frömmigkeit und Ehrerbietung für die Götter und Helden gewesen sey, deren ehrenvolle Handlungen und Wohlthaten darinn gepriesen wurden, daß sie einen großen Einfluß auf die Herzen junger Personen hätte haben müssen, an deren Erziehung diese zwo Künste einen so ansehnlichen Antheil hatten.

2) **Homer** (*) giebt während der Abwesenheit des **Agamemnons** der **Clytemnestra** einen Musiker zur Gesell-

(*) Im 3ten Buch der Iliade.

Gesellschaft, um Wächter ihrer Keuschheit zu seyn; und erzählt, so lange dieser bey ihr geblieben sey, habe ihr Verführer **Aegisthus** keine Gewalt über ihre Neigungen gehabt. — Hier meynt Hr. B. es lasse sich nicht gut denken, daß bloße **Lehren der Musik** auch Lehren der Klugheit und Tugend könnten gewesen seyn; es müsse daher vermittelst der Poesie geschehen seyn, daß die Königinn von Untreue zurück gehalten wurde, und nicht bloß durch Musik. Auch wenn diese beyden Erzählungen vom **Polybius** und **Homer** buchstäblich zu verstehen wären, so glaubt unser V. doch, daß man daraus mehr auf die Fühlbarkeit der Griechen, als auf die Vortrefflichkeit ihrer Musik schließen müsse. Aus der Armseligkeit der damaligen Instrumente, sehe man offenbar, daß die Kunst noch in ihrer Kindheit, und der Zuhörer wenigstens eben so unwissend in derselben gewesen seyn müsse, als der Musiker selbst.

Unter die zwote Classe rechnet Hr. B. folgende Erzählungen:

1) Daß **Terpander** eine große Empörung unter den **Lacedämoniern** durch den Beystand der Musik unterdrückt habe.

2) Daß der große Gesetzgeber **Solon**, durch das Singen einer Elegie von seiner eigenen Arbeit, seine Landsleute, die Athenienser, zur Erneuerung des Kriegs gegen die Megarer angefeuert, und sie durch die Kraft seines Liedes so entflammt habe, daß sie nicht ruhig waren, bis sie **Salamine** erobert hatten, welches eigentlich der Gegenstand des Kriegs war.

3) Daß, als **Pythagoras** einen betrunkenen Fremden in so heftiger Wuth sah, daß er eben im Begriff war, Feuer an die Wohnung seiner Geliebten zu legen, weil sie ihm einen andern vorgezogen hatte, er ihn durch

eine

eine Flöte, welche er in der phrygischen Tonart spielen ließ, wiederum zur Vernunft und Ruhe gebracht habe. Die nämliche Art von Geschichte führt auch Galen von Damon, dem Lehrmeister des Socrates, an; und auch vom Empedocles wird erzählt, er habe vermittelst der Lyra einen Mord zu verhüten gewußt.

4) Plutarch erzählt vom Antigenides, was andere dem Timotheus zugeschrieben haben, nämlich: Alexander sey durch ein feueriges Lied zu einem so hohen Grad von Muth entflammt worden, daß er plötzlich von der Tafel aufgesprungen sey, und seine Waffen ergriffen habe.

5) Der Maler Theon, welcher die Gewalt dieser kriegerischen Musik kannte, suchte sich derselben auch zum Besten seiner Kunst zu bedienen; denn, bey der Ausstellung eines Gemäldes, in welchem ein Soldat vorgestellt war, der eben den Feind anfallen wollte, ließ er aus Vorsicht durch einen Musiker erst einen Marsch blasen; und sobald er sah, daß die Zuschauer durch diese Musik hinlänglich in Feuer gebracht waren, deckte er sein Gemälde auf, und es fand allgemeinen Beyfall. (*)

Solche wunderbare Wirkungen soll die alte Musik über die Leidenschaften gehabt haben. Hr. B. untersucht jede dieser Erzählungen einzeln, und findet, daß in jenen entfernten Jahrhunderten in der That eben keine große Vollkommenheit der Kunst nöthig gewesen sey, um so mächtig zu wirken. Den größten Theil der Wirkungen schreibt er daher auch immer der damit verbundenen Poesie zu, ohne sich kaum einfallen zu lassen, daß die Erzählungen überhaupt falsch, oder doch wenigstens übertrieben seyn könnten.

Die

(*) Aelian. Lib. II. Cap. 44.

Die unter dem dritten Titel angeführten, und die medicinischen Wirkungen der Musik betreffenden Erzählungen, sind zu bekannt, und schon zu oft erzählt worden, als daß wir sie hier noch einmal nacherzählen sollten. Wir schränken uns also hier bloß darauf ein, unsern Lesern nur noch das Endurtheil des Hrn. B. über diese Gegenstände zusammengenommen, so kurz wie möglich mitzutheilen.

Nach einiger Untersuchung jeder einzelnen Geschichte, äußert endlich H. B., daß, wenn auch bewiesen werden könnte, die Musik habe in den ältern Zeiten übernatürliche Wirkungen in den Menschen hervorgebracht, so beweise doch dieses noch lange nicht den Vorzug der ältern Musik vor der neuern, sondern vielmehr grade das Gegentheil. Denn gegenwärtig sey es nicht die feinste und ungewöhnlichste Melodie, auch noch so vortrefflich vorgetragen, — nicht die kunstvolleste und verwickeltste Harmonie, welche am meisten auf die Leidenschaften der Menge wirke; sondern im Gegentheil die einfacheste, mit den verständlichsten Worten verbundene, und einen allgemein beliebten und populären Gegenstand betreffende Musik, woran jeder einzelne Zuhörer Antheil nehmen kann, sey es, welche die meisten mehr entzücke, als das feinste und vortrefflichste Stück aus einer Oper, oder aus einem Oratorio. — So wie aber ein Zeitalter, oder eine Nation an Verfeinerung zunehme, und mit musikalischen Schönheiten bekannter werde, so werde sie schwerer zu befriedigen. Die Dosis einer jeden Medicin müsse verdoppelt werden, wenn man sie häufig nehme; ein Opiat, welches einen ewigen Schlaf verursachen würde, wenn man es gleich anfänglich einem Patienten in einer starken Dosi geben wollte, könne durch häufigen Gebrauch, und stufenweise Zunahme der Portion wohlthätig und schmerzstillend werden. Je näher ein Volk oder

ein Land dem Stand der Natur nach sey, je mehr finde man, daß es rauschende Musik am meisten liebe, gleich den Kindern, welche eine Klapper oder Trommel der sanftesten und feinesten Melodie, oder der kunstvollesten Harmonie weit vorziehen. — Es sey daher nicht schwer zu begreifen, daß die Musik der Alten, mit aller ihrer Simplicität, und bey ihrer genauen Vereinigung mit der Poesie, welches sie abgetheilter und verständlicher machte, bey theatralischen oder andern öffentlichen Gelegenheiten kräftiger wirken konnte, als die künstliche Melodie, und verwickelte Harmonie der neuern Zeit. Uebrigens, was man auch zum Vortheil der alten Musik sagen möge, so sey es doch jetzt nicht mehr möglich, den Grad ihrer Vortrefflichkeit sicher zu bestimmen, selbst nicht von solchen Männern, die den größten Theil ihres Lebens auf das Studium dieser Musik verwendet haben. Meibom, der große und gelehrte Meibom habe den ganzen Hof der Königinn Christina in ein lautes Gelächter versetzt, als man ihn dazu brachte, griechische Verse zu singen; aber wer wollte auch jetzt bey Hofe mit einem Kleide erscheinen, welches schon vor tausend Jahren gemacht sey? — Indessen hören die Menschen solche Wunderdinge doch mit großem Vergnügen an; und mancher steife Bewunderer des Alterthums ist so leichtgläubig, alle jene fabelhaften Erzählungen für wahr zu halten, nur um sie gegen die Neuern anführen zu können, denken aber nicht daran, daß die meisten außerordentlichen Wirkungen, welche man der Musik der Alten zuschreibt, ihren poetischen Erfindungen, und mythologischen Allegorien beyzumessen sey. Nach der Meynung dieser Leichtgläubigen muß dann freylich unsere jetzige Musik noch lange warten, ehe sie solche Wirkungen hervorbringen kann, wie die Musik eines Orpheus, Amphions, und anderer solcher wunderthätiger Sänger und Dichter gethan haben soll.

So

So beschließt Hr. B. seine Abhandlung über die Musik der Alten. Seine Meynung: daß man jetzt auf keine Weise mit Sicherheit etwas über diese Materie sagen könne, hat verursacht, daß er wirklich nur an wenigen Orten und bey wenigen Gelegenheiten etwas entscheidendes gesagt hat. Aus der Armuth ihrer Instrumente kömmt ihm zwar vor, als ob eine durch sie hervorgebrachte Musik nicht viel habe bedeuten können; die Beschaffenheit ihrer Klanggeschlechte, der Mangel an Harmonie u. s. w. sagt ihm zwar das nämliche; es fällt ihm aber demohngeachtet nebenher wiederum ein, z. B. den Gebrauch ihrer Klanggeschlechte natürlich, und einem solchen Volke, wie die Griechen waren, angemessen zu finden. Auch dadurch, glaubt er, sey der Musik der Alten nichts benommen, wenn man ihnen den Gebrauch der Harmonie absprechen: denn es sey ausgemacht, daß man selbst in den neuern Zeiten, wenn ein Farinelli, ein Gizziello, oder ein Caffarelli seine Arien gänzlich ohne Accompagnement hätte singen wollen, vielleicht mit desto größerm Vergnügen zugehört haben würde, und diejenigen Stellen, welche große Sänger gänzlich ohne Accompagnement singen, seyen in der That immer eindringender, als diejenigen, welche in ihren einzelnen Theilen verwickelter sind. Eine zierliche und angenehme Melodie, von einer feinen Stimme schön vorgetragen, sey daher immer sicher, Aufmerksamkeit zu erregen, und ohne alle Instrumentalbegleitung Vergnügen zu erwecken; und in einem Solo, von einem großem Meister componirt und vorgetragen, sey es immer desto besser, je weniger das Accompagnement gehört werde. Indessen habe doch auch, um unsere musikalischen Ergötzlichkeiten zu vervielfältigen, und dramatisch-musikalische Malereyen zu unterstützen, ein vielstimmiges Stück, ein Chor seinen eigenen Werth, wenn die Composition und die Ausführung desselben gut sey.

So schwankt Hr. B. mit seinem Urtheile hin und her. In einer gewissen Situation findet er dieses und jenes gut, und in einer andern grade das Gegentheil, so daß er gewöhnlich am Ende wenig mehr als nichts gesagt hat. Man kann daher dieser Abhandlung auch wenig anderes Verdienst zugestehen, als das Verdienst einer reichen und ziemlich geordneten Compilation solcher Materialien, die unter den Händen eines musikalischern und urtheilsfähigern Schriftstellers ein ganz anderes Ansehen hätten gewinnen, und entscheidendere Urtheile hervorbringen können.

Soviel über die Abhandlung von der Musik der Alten. Die allgemeine Geschichte der Musik selbst fängt mit einem kleinen Prolog an, und geht sodann in die Geschichte der egyptischen, hebräischen, griechischen, und von da zur römischen Musik über. Weiter erstreckt sich dieser erste Band nicht.

In dem kleinen Prolog handelt der Hr. B. vom Ursprung der Musik überhaupt. Es scheint ihm lächerlich, die Musik eine menschliche Erfindung zu nennen, da sie im Grunde ein so wesentlicher Theil der Natur sey, als Licht oder Hitze. Nach dem Grundsatz des Cicero: Omnium rerum principia parva sunt, sed suis progressionibus usu augentur, (de Fin. bon. et mal.) glaubt er nicht, daß man irgend einem Menschen im eigentlichen Verstande die Erfindung der Musik zuschreiben könne; sondern die Natur habe nur die ersten Principien derselben hervorgebracht, und so habe diese Kunst gleich allen andern Künsten und Wissenschaften nur nach und nach aus ihrer Kindheit zu ihrer Reife kommen können. Hr. B. will daher seine Leser nicht mit jenen kindischen Erzählungen aufhalten, die die Erfindung der Musik bald den Vögeln, bald andern Thieren, und bald einigen Menschen zuschreiben; und es kann auch gewiß mit Wahrheit

heit behauptet werden, daß nie ein Mensch der Erfinder irgend einer Kunst, Wissenschaft, oder künstlichen mechanischen Maschine, ohne einige Prăcognita, anleitende Grundsätze, oder ohne Hülfe anderer seyn konnte. — Daher stellten unter den alten Griechen grobe und ungestaltete Steine Statuen vor, und wurde ihnen göttliche Ehre erwiesen. Das erste Haus war ohne Zweifel eine Hütte oder eine ausgehöhlte Linde; und das erste Gemälde ein Schatten; selbst die Tempel waren anfänglich so klein, daß die Götter kaum aufrecht darinn stehen konnten:

Iupiter angusta vix totus stabat in aede.
Ovid. Fast. lib. I.

und doch ist es für nöthig gehalten worden, in den Geschichten der Bau- und Malerkunst, uns die Erfinder dieser Künste zu nennen.

So wie in diesen Künsten, so sind auch in der Musik die ersten Versuche unbedeutend und kunstlos gewesen. Die erste Flöte war ein zischendes Schilfrohr, und die erste Lyra vielleicht eine getrocknete Sehne einer todten Schildkröte. Dennoch hat man die Erfinder solcher erbärmlichen Instrumente genannt, die die Natur selbst machte, und die Menschen nur durch Zufall gefunden haben. Und sogar, obs gleich unbegreiflich ist, daß Musik auf diese Weise zu einiger Vollkommenheit habe gebracht werden können, wird uns von allen Dichtern, Geschichtschreibern und gar Philosophen erzählt, daß schon von den erstern Ausübern dieser Kunst die bewundernswürdigsten Wirkungen hervorgebracht worden wären.

Weil Hr. B. die Egyptier für das älteste Volk hält, ob er es gleich nicht wagt, den Aufenthalt der ersten Ausüber unserer Kunst zu bestimmen, so fängt er seine Ge-

schichte mit der egyptischen Musik an. Hier kommt ein Brief von Mr. Bruce vor, welcher selbst eine Reise nach Egypten und die angränzenden Länder gethan hat, worinn uns die jetzige Beschaffenheit der Musik in diesem Lande ziemlich ausführlich beschrieben wird. Da niemand über die allerälteste Verfassung der Musik in diesem Lande etwas zuverläßiges sagen kann, und also auch Hr. B. nichts anders davon sagen konnte, als was viele andere, und hauptsächlich alte Geschichtschreiber davon gesagt haben, so thun wir hier wohl am besten, wenn wir den ältern Theil überschlagen, und unsern Lesern bloß einen kleinen Auszug von dem mittheilen, was der Brief des Hrn. Bruce enthält. Vorläufig aber müssen wir noch anmerken, daß diese Nachrichten nicht sowohl Egypten selbst, als vielmehr das in eben der Gegend gelegene, und nahe an Egypten gränzende Königreich Abyssinien betreffen.

In Abyssinien sind 6 verschiedene musikalische Instrumente bekannt: die Flöte, Trompete, Paucke, Trommel, das Sistrum und die Lyra.

Die 4 ersten Instrumente werden im Kriege gebraucht, und sind am gebräuchlichsten; das fünfte ist zum Dienst der Kirche bestimmt; und das sechste findet man besonders bey Festen und frölichen Gastmahlen.

In Abyssinien sind zwo Hauptsprachen: die äthiopische, welche die gelehrte oder todte Sprache ist; und die amharische, oder die Sprache von Amhara, welche bey Hofe gesprochen wird. Die Flöte heißt in der äthiopischen Sprache Kwetz; und in der amharischen Agădă. In der Form ist sie der deutschen ähnlich, wird aber langwärts gespielt, mit einem Mundstück, welches unsern Clarinetten-Mundstücken gleicht; ihr Ton ist nicht laut, aber mit einem gewissen Nebengeräusch begleitet, welches nicht von einem Fehler des Instruments herkömmt, sondern dem Bau und der Bestimmung nach

ab-

abſichtlich iſt, ohne welches auch das Inſtrument nicht für gut gehalten werden würde.

Die Paucke wird in beyden Sprachen Nagareet genannt, weil alle obrigkeitliche Verordnungen und Befehle vermittelſt derſelben bekannt gemacht werden. Dieſes Inſtrument wird in dieſem Lande als ein Zeichen der oberſten Gewalt angeſehen; der König läßt daher überall, wo er geht, 45 ſolche Paucken vor ſich her ſchlagen. An Form iſt dieſes Inſtrument unſern Paucken ähnlich, ausgenommen, daß es weit unvortheilhafter gebunden iſt, als die unſrigen: denn das Trommelfell iſt über den äußern Rand gezogen, welches den Klang deſſelben ungemein dämpft, und ihm den hellen Metallton benimmt, welchen die unſrigen haben. Auch ſchlägt ein jeder Mann nur eine einzige Paucke, welche er an der linken Seite eines Maulthiers hängen hat, und zwar mit einem 3 Fuß langen, gebogenen Stock. Im ganzen iſt der Klang derſelben nicht unangenehm, und man kann ihn in einer unglaublichen Entfernung hören.

Das dritte Inſtrument iſt eine kleine Trommel, und wird in äthiopiſcher und amhariſcher Sprache Kăbăro genannt; doch nennt man es auch in einigen Theilen von Amhara Hătămo. Es iſt im Durchſchnitt halb, und nach der Länge ungefähr zweymal ſo groß, als unſere gewöhnliche Trommel; wird überall mit der Hand geſchlagen, und zuweilen zu Fuß, zuweilen aber auch zu Pferde fortgebracht.

Die Trompete wird Mĕlĕkēta oder Mĕlĕket genannt; und Kenet in amhariſcher, oder Keren (oder Horn) in äthiopiſcher Sprache. Man ſieht daraus, aus was für Materialien ſie ehedem gemacht worden iſt. Jetzt wird ſie aus einem Rohr gemacht, welches weniger als ein Oeffnung von $\frac{1}{2}$ Zoll, aber eine Länge von 5 Fuß und 4 Zoll

hat. Diese Trompete giebt bloß einen einzigen sehr lauten, rauhen und fürchterlichen Ton an, welches E ist. Bey Märschen, ehe der Feind noch gesehen wird, wird sie ziemlich mäßig geblasen; außerdem aber so stark und so heftig, daß sie die Wirkung auf die abyssinischen Soldaten hat, sie in Raserey zu bringen, und sie in Absicht auf ihr Leben so unbesorgt zu machen, daß sie sich mitten unter die Feinde werfen. Hr. Bruce hat in Friedenszeiten die Probe mit diesem Instrumente gemacht, und gefunden, daß, sobald es ertönte, alle Zuhörer aufstanden, und so lange in Bewegung blieben, bis es aufhörte.

Das fünfte Instrument ist das Sistrum. Es wird im lebhaften Zeitmaaß, oder bey Allegros, bey Psalmen und Dankliedern gebraucht. Jeder Priester hat ein Sistrum, welches er auf eine sehr drohende Art seinem Nachbar giebt, und dabey mit einer so ungeziemenden Heftigkeit tanzt, springt, und sich herum dreht, daß man ihn weit eher für einen Priester des Heidenthums, als für einen Christen hält.

Das sechste und letzte Instrument ist die Lyra, welche nie allein, sondern immer in Begleitung der Singstimme, mit welcher sie beständig im Einklang geht, gespielt wird. Hr. Bruce hat auch nie vielstimmige Musik bey irgend einer Nation gehört, außer bey den europäischen; und hält daher die Harmonie für die letzte Verfeinerung, welche die Musik nach dem Besitze vollständiger Instrumente, vermuthlich in Italien erhalten habe.

Die Lyra hat bisweilen 5, bisweilen 6, am meisten aber 7 Saiten, welche aus roher Schafs- oder Ziegenhaut, außerordentlich fein gedreht, gemacht werden. Sie verderben bald, reissen in dürrem Wetter leicht, und in der Feuchtigkeit haben sie fast gar keinen Ton.

Aus

Aus der Idee, daß dieses Instrument die Singstimme begleiten soll, sollte man fast schließen, daß es ehedem besser bezogen gewesen seyn müßte.

Die Abyssinier haben eine Tradition unter sich, welche sagt, das Sistrum, die Lyra, und die kleine Trommel sey in den ersten Jahren der Welt von Egypten nach Aethiopien gebracht worden; und die Flöte, Paucke und Trompete von Palestina. Die Lyra wird in amharischer Sprache Bēg genannt; und in äthiopischer Mĕsīnkō. Das Wort Mĕsīnkō bedeutet, daß die Saiten mit den Fingern klangbar gemacht werden sollen. In Abyssinien ist nie ein Bogen gebraucht worden, so daß wenn Mĕsīnkō buchstäblich erklärt wird, es so viel heißt als ein besaitetes Instrument, auf welchem mit den Fingern gespielt werden soll. Hieraus sollte man fast schließen, als wenn vor Alters kein anderes besaitetes Instrument in Abyssinien gewesen sey; auch findet man jetzt nur dieß einzige daselbst. Aus dem ganzen Bau und der ganzen Einrichtung dieses Instruments, schließt Hr. Bruce daß es sehr alt seyn müsse. Der Mensch sey in seinem ersten Stande ein Jäger oder ein Fischer gewesen, und das Instrument, aus dessen Beschaffenheit man auf diesen Zustand des Menschen schließen könne, sey gewiß das älteste.

Außer dem schon bemerkten giebt Hr. Bruce noch eine Zeichnung von einer Harfe, die er auf einem Gemälde unter den Ruinen des egyptischen Thebens gefunden hat. Das Gemälde stellt einen Mann vor, welcher auf der Harfe spielt, ist in Fresco gemalt, und noch ganz unversehrt. In Absicht auf die Harfe selbst ist zu bemerken, daß sie von einer außerordentlich schönen Form ist, Bildhauer-Arbeit hat, und so zierlich ausgearbeitet ist, als nur möglich. Auch besteht sie nicht wie unsere Harfen aus 3 Stücken, z. E. aus dem Resonnanzboden,

Querholz, an welchem die Wirbel sind, und Vorderholz, sondern hat bloß einen Resonnanzboden, nebst dem damit verbundenen gebogenen Querholz. Der Fuß der Harfe ist aber so stark, daß er allein im Stande ist, das Instrument im Gleichgewichte zu erhalten. Sie hat 13 Saiten, aus deren Länge, Stärke und ganzen Art der Bearbeitung man sehen kann, daß sie auf eine ganz andere Art bearbeitet sind, als die Saiten der Lyra. Uebrigens nennt Hr. Bruce dieses Instrument eine Thebanische Harfe, und giebt seinen Landsleuten, den Engländern den Rath, dieses Instrument seiner schönen Form wegen auch unter ihnen einzuführen. Es sey das Favorit-Instrument des schönen Geschlechts, und es sollte daher nichts gespart werden, es so schön wie möglich zu machen. Es sollte auch die Hauptsorge der Menschen seyn, das schöne Geschlecht auf alle Weise zur Ausübung der Musik aufzumuntern, da es kein Vergnügen gebe, welches so wie dieses bis zu einem gewissen Uebermaaß genossen werden könne, und doch zugleich das Herz tugendhaft und unverderbt erhalte.

Den Beschluß macht Hr. Bruce mit der Anmerkung, daß dieses Instrument älter sey, als alle Nachrichten von dem Zustande der alten Musik und musikalischen Instrumente in Egypten, und daß es zugleich seiner Form, Verzierungen, und seines Umfangs wegen, einen unwidersprechlichen Beweis gebe, unwidersprechlicher als tausend griechische Citata, daß Geometrie, Zeichenkunst, Mechanik und Musik, zu der Zeit, da diese Harfe gemacht worden, in ihrer größten Vollkommenheit gewesen seyn müssen; und der Zeitpunkt, den wir für die Erfindung der Künste in Egypten bestimmen, sey bloß als der Anfang der Epoche ihrer Wiederherstellung anzusehen.

Die Geschichte der hebräischen Musik ist von einer solchen Beschaffenheit, daß nicht leicht ein Geschichtschreiber neues Licht darüber verbreiten kann. Außer den Materialien, welche die Bibel enthält, finden sich wenig andere von einiger Wichtigkeit, weil die ersten Perioden der hebräischen Geschichte ein zu hohes Alter haben, als daß sie von gleichzeitigen Geschichtschreibern irgend eine Aufklärung erhalten könnten. Das hauptsächlichste, was daher Hr. B. in diesem Kapitel von der hebräischen Musik thut, ist, daß er die Stellen sammlet, die sich auf jene entfernte Jahre der Welt beziehen, — daß er die hieher gehörigen Erzählungen, welche in der heiligen Schrift mit einer so wahren und edlen Simplicität erzählt sind, nimmt, und sie in eine chronologische Ordnung bringt; eine Arbeit, die zwar leicht scheinen mag, in einer allgemeinen Geschichte der Musik aber doch nicht ohne Nutzen seyn wird, und wenigstens zeigen kann, daß die Kunst der Musik zu allen Zeiten und überall bey gottesdienstlichen sowohl, als andern öffentlichen Feyerlichkeiten Zugang gehabt, und einen wichtigen Theil derselben ausgemacht hat.

Dem zufolge handelt Hr. B. in diesem Kapitel erstlich von den Stellen der Bibel, welche uns von dem Gebrauch und der Beschaffenheit der hebräischen Instrumente Nachricht geben, und bemerkt, daß die meisten egyptischen Ursprungs sind. Dann von der genauen Verbindung der Musik mit Weißagungen und mit Poesie. Ferner von den musikalischen Instrumenten, deren in den Psalmen Erwähnung geschieht; und endlich von den Ueberschriften der Psalmen, und der Bedeutung derselben.

Uebrigens sollen weder die alten noch die neuern Juden je besondere musikalische Zeichen gehabt haben; so daß die Melodien, welche sie bey ihren gottesdienstlichen

Festen

Festen gebrauchten, von jeher bloß traditionell waren, und nur von einem Sänger auf den andern gebracht wurden. Ein gewisser Canonicus Cavalca ist zwar der Meynung gewesen, die Punkte in der hebräischen Sprache seyen anfänglich musikalische Charaktere gewesen, und diese Muthmaßung hat Hr. B. von einem gelehrten Juden bestätigt gefunden, welchen er darum befragte, und welcher sagte, daß noch jetzt die Punkte zu zweyerley Absichten dienten, nämlich: beym bloßen Lesen der Propheten sollen sie bloß die Accentuation andeuten, beym Singen derselben aber die Melodie bestimmen, und zwar nicht allein in Absicht auf die Länge und Kürze, sondern auch in Absicht auf die Höhe und Tiefe der Töne.

In Ansehung der neuern jüdischen Musik, ist Hrn. B. von einem jüdischen Hohenpriester gesagt worden, daß alle Instrumental- und sogar Vokalmusik seit der Zerstörung Jerusalems auf immer aus ihrer Synagoge verbannt sey; daß das wenige Singen, was man noch daselbst höre, eine Neuerung sey, und daß es die Juden nach einer Stelle aus einem Propheten für unerlaubt, oder doch wenigstens für unschicklich halten, vor der Ankunft des Meßias zu singen oder frölich zu seyn, bis dahin sie sich auf Klagen und Trauren einschränken sollen. Die einzigen Juden auf der Erde, welche noch jetzt eine etwas ordentliche musikalische Einrichtung in ihren Synagogen haben, sind die deutschen, welche eine vielstimmige Musik haben und singen; diese bewahren noch einige Melodien, oder Gattungen von Gesängen auf, welche für sehr alt gehalten werden. Zu Prag haben sie auch eine Orgel in ihrer Synagoge. Der nämliche jüdische Geistliche, welcher Hrn. B. die obigen Umstände sagte, ist auch vor einiger Zeit in Petersburg gewesen, da eben auch ein persischer Caliph daselbst war, welcher seinen Gottesdienst gewöhnlich in einer Art von Moschee

hielt.

hielt. Als er hier das erstemal Gottesdienst hörte, fand er das Singen dem Singen, welches in den deutschen Synagogen üblich ist, so ähnlich, daß er anfänglich glaubte, man habe nur zur Verspottung der Juden auf diese Art gesungen, und in dieser Meynung verließ er sogleich die Moschee. Bey genauerer Untersuchung fand er aber, daß diese Art zu singen, in Persien gebräuchlich sey, und er schloß, daß sie die Perser von den alten orientalischen Juden angenommen haben müßten. Jetzt, sollen sie, wie eben dieser jüdische Geistliche Hrn. B. versichert hat, zuerst einstimmig, und dann vielstimmig, in einer Art von Chor, wie die deutschen Juden, singen.

Am Schluß dieses Kapitels rückt Hr. B. noch einige hebräische Gesänge ein, die in verschiedenen europäischen Synagogen üblich seyn sollen. Sie sind aus dem Estro-poetico-Armonico des **Marcello**, und aus einem Manuscript von Ercole Bottrigari, unter dem Titel: Il Trimerone de' Fondamenti Armonici, 1599, genommen; niemand aber wird sich eben sehr daran erbauen.

Die hierauf folgende Geschichte der griechischen Musik beschäftigt sich im 1sten Kapitel mit der Beschaffenheit der Musik in Griechenland, während dem Aufenthalt der heydnischen Götter daselbst (Dii majorum gentium). Im 2ten Kap. mit den Erden- oder Halbgöttern. Im 3ten Kap. mit der Musik der Helden aus den Heldenzeiten. Im 4ten Kap. mit der Beschaffenheit der griechischen Musik von dem Zeitalter **Homers** an, bis Griechenland den Römern unterjocht wurde. In diesem Kapitel wird auch zugleich von dem musikalischen Wettstreiten bey den öffentlichen Spielen gehandelt, worunter die olympischen, pythischen, nemeischen, isthmischen und panathenäischen Spiele gehören. Im 5ten Kap. mit den alten musikalischen Sekten, und Theo-

rien

rien der Klänge. Im 6ten Kap. mit den Scolien (Scolia) oder Liedern der alten Griechen.

Beym ersten Kapitel ist Hr. B. mit vielen andern Mythologen der Meynung, daß die heydnischen Götter im Grunde nichts anders als solche Menschen gewesen sind, welche der Menschheit durch ihre vorzügliche Weisheit in Ansehung der Künste zur Erhaltung des Lebens, oder zum Vergnügen, Wohlthaten und Vortheile verschafft haben, denen dafür große und gleichsam göttliche Ehrenbezeigungen erwiesen worden sind. Dieß sind gemeiniglich die Könige oder Befehlshaber der verschiedenen Völker gewesen. So nannten die Phönicier ihre Könige Iao-pater, woraus aller Wahrscheinlichkeit nach der griechische Jupiter entstanden ist. Um des großen Antheils willen, der den meisten griechischen Göttern an der Erfindung und Vervollkommung der Musik beygemessen wird, geht sie Hr. B. einzeln durch, und sucht das Fabelhafte, was gewöhnlich in den Erzählungen von ihnen liegt, aufzuklären. Hieher gehört

1) Die Minerva, oder Pallas, die Tochter Jupiters, welche zuerst die Trompete gebraucht, und die Flöte erfunden haben soll. Die Hirtenpfeife (Syrinx) deren Erfindung dem Pan zugeschrieben wird, die aber aus vielen Pfeifen von verschiedener Länge bestand, die mit Wachs an einander befestigt waren, hat sie in so weit verbessert, daß sie die nämliche Mannichfaltigkeit von Tönen, wozu vorher viele besondere Pfeifen erfordert wurden, auf einer einzigen Pfeife hervorzubringen wußte, indem sie Löcher oder Oeffnungen daran anbrachte, die die Wirkung hatten, durch eine geschwinde Verminderung oder Vermehrung der Luft die Pfeife gleichsam zu verlängern oder zu verkürzen. Außerdem erzählt man noch von der Minerva, daß sie von ihrer Mutter und Schwester, der Juno und Venus, einmal

mal ausgelacht wurde, als sie auf der Flöte spielte; sie gieng daher zu einer Quelle, als zu einem Spiegel, um zu untersuchen, ob sie etwa beym Flötenspielen etwas lächerliches in ihrer Miene habe, und fand, daß sie mit Recht ausgelacht wurde, weil sie ihre Backen so sehr aufbließ, und darüber ihr ganzes Gesicht verzerrte. Dieß gab ihr Anlaß, die Flöte zu verlassen, und an deren Stelle die Lyra zu nehmen. Man giebt aber auch eine bessere, und der Weisheit der Minerva würdigere und anständigere Ursache dieses Umstandes an, nämlich: sie soll den Apoll auf der Lyra spielen sehen, und gefunden haben, daß es ihm der Freyheit seines Mundes wegen möglich sey, zu gleicher Zeit zu singen und zu spielen, welches ihm Gelegenheit gab, Unterricht und Vergnügen mit einander zu verbinden.

2) Mercurius, welcher die Saiteninstrumente erfunden haben soll.

3) Apollo, unter allen heydnischen Göttern derjenige, von welchem man sagt, daß er die feinen Künste am meisten geliebt und in seinen Schutz genommen habe. Er wurde daher als der Gott der Beredsamkeit, Musik, Medicin und Poesie verehrt. Er hatte einen musikalischen Wettstreit mit Pan, welcher der Entscheidung des Midas überlassen war. Pan glaubte auf der Flöte vortrefflich spielen zu können, und behauptete gegen den Apoll, die Flöte sey der Lyra vorzuziehen. Der Wettstreit wurde angenommen, und Midas entschied für den Pan; Apoll belohnte ihn aber für seine Dummheit mit einem paar Eselsohren, wie die Dichter sagen. Midas war sehr reich, hatte aber gar keinen Geschmack an den schönen Künsten, und diese seine Dummheit in den schönen Künsten hat vielleicht einige Dichter veranlaßt, diese Fabel zu erfinden.

Marsyas,

Marsyas, ein anderer Flötenspieler, war noch unglücklicher, als Pan, oder sein Bewunderer, Midas. Er ließ sich ebenfalls mit dem Apoll in einen Wettstreit ein, auf die Bedingung, daß der Ueberwinder mit dem Ueberwundenen nach Willkühr verfahren sollte, und verlor. Worauf Apoll sehr grausam mit ihm verfuhr, und ihn lebendig geschunden haben soll. Wie der Gott der Künste so grausam hat seyn können, wird etwas begreiflicher, wenn man die Nachricht, die uns Apuleius von diesem Streite giebt, liest: „Marsyas, quod stul„titiae maximum specimen est, non intelligens se de „ridiculo haberi; priusquam tibias acciperet inflare, „prius de se et Apolline quaedam deliramenta barbarè „effutivit: laudans sese quod erat et coma relicinus, „et barba squallidus, et pectore hirsutus, et arte tibi„cem, et fortuna egenus, contra Apollinem ridicu„lum dictu, adversis virtutibus culpabat. Quod Apol„lo esset et coma intonsus, et genis gratus, et corpore „glabellus, et arte multiscius, et fortuna opulentus.— „Risere Musae, cum audirent hoc genus crimina.„ *Apuleius Floridor.* p. 341.

Dieser Marsyas soll auch nach Plato (de Legib.) nebst dem Olympus, die pnevmatische Musik erfunden haben; und noch andere schreiben ihm auch die Erfindung der Doppelflöte zu, ob man gleich sonst seinen Vater Hiagnis dafür angiebt.

4) Die Musen. Die Mythologie erwählte den Apoll zum Vorsteher der Künste und Wissenschaften, gab ihm aber die neun Musen zu Gesellschafterinnen, weil die Alten überzeugt zu seyn glaubten, daß ohne die Mitwirkung des andern Geschlechts, welches überall Annehmlichkeit und Vergnügen verbreitet, Künste und Wissenschaften nichts anders hervorbringen würden, als Eckel und Traurigkeit. Ihre Namen sind daher jedem

Manne

Manne von Genie, jedem Liebhaber der Künste jetzt so angenehm geworden, daß sie kaum, ohne ein warmes inniges Vergnügen zu empfinden, genannt werden können. Ursprünglich sollen sie alle bloß Sängerinnen in Diensten des Osiris, oder des großen egyptischen Bacchus, unter der Anführung seines Sohns Orus, gewesen seyn; nachher aber sind sie Töchter des Jupiters und der Mnemosyne genannt werden. Ihre Namen sollen alle eine verschiedene Bedeutung haben, und sich auf die Art von Kunst beziehen, der sie besonders zugethan waren. Daher hat auch jetzt jede Art von Wissenschaft und Kunst ihre eigene Muse, und selten unternimmt der Künstler, besonders aber der Dichter, eine Arbeit, oder ein Kunstwerk, ohne vorher die seinem Fache zugethane Muse aus den übrigen hervorzurufen, und um ihren Beystand anzuflehen. Ein Epigramm des Callimachus bezeichnet die verschiedenen Eigenschaften der 9 Musen so kurz, daß wir es hier einrücken wollen.

Calliope reperit sapientes provida cantus
Heroum. *Clio* citharam clarissima. Vocem
Mimorum *Euterpe* tragicis laetata querelis.
Melpomene dulcem mortalibus addidit ipsa
Barbiton. Et suavis tibi tradita tibia fertur
Terpsichore. Divumque *Erato* mox protulit hymnos.
Harmoniam cunctisque *Polymnia* cantibus addit.
Euranie coeli motus atque astra notavit.
Comica vita tibi est, moresque *Thalia* reperti.

Nach diesem Epigramm ist also

Calliope, Göttin der Heldengedichte;
Clio, der Cithar;

Euterpe, der Pantomimen;
Melpomene, des Trauerspiels;
Terpsichore, der Flöte;
Erato, der Lob- und Danklieder; (Hymnen.)
Polyhymnia, der Harmonie;
Urania, der Astronomie; und
Thalia, des Lustspiels.

Verschiedne Dichter eignen ihnen aber auch andere Eigenschaften zu, deren besondere Anführung uns aber hier zu weit führen würde.

5) Bacchus, der den Beschluß dieses Abschnitts macht, und von den Alten mit weit mehr Achtung angesehen wurde, als von uns. In den neuern Zeiten wird er fast nicht anders genannt, als unter dem Namen eines sinnlichen Aufmunterers bey Festen und Lustbarkeiten.

Unter die dii minorum gentium, Erden- oder Halbgötter rechnet Hr. B. den Pan, welcher das Instrument Syrinx oder Fistula erfunden hat; die Satyre, welche er für eigentliche Orang-Outang hält; die Sirenen, an der Zahl drey, nämlich: Parthenope, Lygra, und Leucosia. Alle alte Schriftsteller kommen in Ansehung ihrer darinn mit einander überein, daß die Sirenen die Küste von Sicilien bewohnt haben, und vortreffliche Sängerinnen, aber mit verdorbenen Sitten, gewesen sind.

Das dritte Kapitel beschäftigt sich mit der Musik der Helden und Heldenzeiten. Hieher wird der Zeitpunkt der Thebaner, Argonauten und Trojaner gerechnet. Weil aber diese Perioden in Absicht auf Musik nur so weniger Aufklärung fähig sind, so geht die Untersuchung

des

des Hrn. B. nur die damals lebenden Musiker an, deren Geschichte zwar auch in Fiction und Allegorie eingehüllt ist, aber doch noch einige wenige historische Facta enthält, die sich in authentischen Ueberbleibseln aus dem Alterthum finden lassen. Die hieher gehörigen Musiker sind: **Chiron, Amphion, Orpheus, Linus und Musaeus.**

Das **vierte Kapitel** handelt vom Zustand der griechischen Musik von der Zeit **Homers** an, bis Griechenland den Römern unterjocht wurde, wie auch von den musikalischen Wettstreiten und öffentlichen Spielen.

Hr. B. tritt der Meynung bey, welche von verschiedenen mit großem Anschein von Wahrheit ist gehegt worden, daß nämlich die Beschäftigungen der ersten Dichter und Musiker Griechenlandes viele Aehnlichkeit mit dem gehabt haben mögen, was man den Barden der Celten, und den Scalden der Scandanavier zuschreibt. Diese waren Sänger, welche ihre Werke in großen Städten, und in den Pallästen der Fürsten absangen, und als gleichsam inspirirte Personen mit vieler Achtung angesehen wurden. So waren auch anfänglich die **Troubadours** von Provence und Languedoc, und die Minnesänger anderer Länder anzusehen, bis sie zu zahlreich und zu ausschweifend wurden, als daß sie noch Wunder thun, und sich in Achtung hätten erhalten können.

Unglücklicherweise findet sich von der Zeit des **Homers** an, bis auf die **Sappho** eine sehr große Lücke in der Litteratur; denn, ob gleich einige Namen von Dichtern und Musikern genännt werden, welche in dieser Periode gelebt haben sollen, so sind doch von ihren Werken nur noch wenige Fragmente übrig. Eben so wenig ist auch noch etwas ganzes aus dem Zeitpunkte der **Sappho**

bis zu Anacreon, übrig, die ungefähr eine Zeit von hundert Jahren auseinander sind; und noch eine andere Lücke findet sich wieder zwischen Anacreon und Pindar, ebenfalls von der Größe eines Jahrhunderts. Nach diesen erst kömmt man an die Periode, worinn die drey großen tragischen Dichter, Aeschylus, Sophocles, und Euripides; und die Historiker, Herodot, Thucydides, und Xenophon, nebst Plato, Aristoteles, Aristoxenus, Euclid, Theocritus, Callimach, Polybius und viele andere mehr, alle in einem Zeitraum von ungefähr 300 Jahren gelebt haben. Dieß ist die glänzendste Periode Griechenlandes, in welcher alle Kräfte der menschlichen Natur wirksam gewesen zu seyn scheinen, um Finsterniß und Barbarey zu verscheuchen, und Licht und Aufklärung zu verbreiten.

In Absicht auf die Künste, soll nach dem Pausanias der höchste Punkt ihrer Vollkommenheit zwischen der 52 oder 53 und 83sten Olympiade gewesen seyn, und bis zur Zeit Alexanders des Großen gedauret, sodann aber wieder angefangen haben, zu sinken. Dieß soll der glückliche und glänzende Zeitpunkt seyn, in welchem Beredsamkeit, Dichtkunst, Geschichte, Musik, Architektur, Mahlerey und Sculptur gleich den Blumen jenes Himmelsstrichs hervorschossen, und dem Anschein nach ohne Arbeit, ohne Aufmerksamkeit so lange blüheten, bis die Künstler nicht mehr waren. Hernach bewunderte die ganze Welt ihre Werke, und beklagte ihren Verlust.

Da Poesie und Musik in den ältesten Zeiten so genau mit einander verbunden waren, daß alle lyrische, elegische und selbst epische Dichter nothwendig auch zugleich Musiker seyn mußten, so giebt hier Hr. B. einige Nachrichten von den vornehmsten derselben in chronologischer Ordnung. Wir wollen hier nur ganz kurz ihre Namen,

nebst

nebst den Erfindungen und Verbesserungen anführen, welche ihnen zugeschrieben werden.

Hyagnis, soll die Flöte und die phrygische Tonart erfunden haben. Andere schreiben ihm auch die Erfindung der Doppelflöte, und der Nomen, oder Lieder zu, welche der Mutter der Götter, dem Bacchus, dem Pan, und einigen andern Göttern und Helden von Phrygien zu Ehren gesungen worden sind.

Olympus. Es gab zween große Musiker dieses Namens, die beyde berühmte Flötenspieler waren. Der eine lebte vor dem trojanischen Kriege; und der andere war ein Zeitgenosse des Midas, welcher 697 Jahre vor Christo starb. Der erste war ein Schüler des Marsyas, und ist dadurch berühmt, daß er das enharmonische Klanggeschlecht erfunden hat. Plato sagt von ihm, seine Musik sey ganz besonders voll leidenschaftlichen Ausdrucks gewesen; Aristoteles: sie habe die Seele mit Enthusiasmus erfüllt; und Plutarch: sie habe an Ausdruck und Simplicität jede damals bekannte Musik übertroffen.

Thaletas, Ist von einigen Schriftstellern mit dem berühmten Philosophen Thales verwechselt worden, war aber nach dem Plutarch ein Zeitgenosse des spartanischen Gesetzgebers Lycurg, und lebte ungefähr 300 Jahre vor dem trojanischen Kriege. Er wird zwar bloß für einen lyrischen Dichter und Musiker gehalten, war aber auch zugleich ein großer Philosoph und Politiker, so daß ihn Lycurg von Creta mit nach Sparta nahm, um bey der Einrichtung seiner neuen Regierungsform einigen Beystand an ihm zu haben. Seine Oden enthielten immer Vermahnungen zu Gehorsam und Eintracht, und durch die Annehmlichkeit seiner Stimme und Melodie wußte er sie wirksam zu machen. Er soll auch eine

bezaubernde Art zu singen gehabt haben. Man schreibt ihm die Erfindung der Päanen; (Lob- und Freudenlieder) neuer Sylbenmaaße in Versen; und neuer Rhythmen in der Musik zu. Auch soll er der erste gewesen seyn, welcher kriegerische Tänze componirt hat.

Ein anderer Poet und Musiker dieses Namens ist nach dem Plutarch ein Zeitgenosse Solons gewesen, und man erzählt von ihm, er habe durch die Annehmlichkeit seiner Lyra die Lacedämonier von der Pest befreyt.

Archilochus. Erfinder der dramatischen Melodie, oder derjenigen Melodie, welche bey der Deklamation gebraucht wurde, welches in unserer Sprache ungefähr so viel als Recitativ a Tempo sagen will. Auch wird ihm die plötzliche Abwechselung verschiedener Arten von Rhythmen zugeschrieben, und die Art, diese unregelmäßigen Zeitmaaße mit der Lyra zu accompagniren. Ueberhaupt schließt man aus seinen Empfindungen einzelner Dinge, daß er im Ganzen als der Erfinder der lyrischen Poesie anzusehen sey. Er soll auch einer der ersten gewesen seyn, welcher bey den pythischen Spielen den Preis gewonnen hat.

Tyrtäus, ein athenienfischer General und Musiker, ist wegen der Composition von Kriegsliedern, und wegen der Ausübung derselben, durchs ganze Alterthum berühmt. Der merkwürdige Sieg, welchen er für die Lacedämonier über die Messenier ungefähr 685 vor Christo erhielt, wird von alten Schriftstellern dem belebenden Klang eines von ihm erfundenen neuen Kriegsinstrumentes, welches eine Art von Flöte oder Clarinett war, zugeschrieben. Die Spartaner machten ein Gesetz, nach welchem sie allemal, so oft sie im Krieg waren, und zu einem Treffen giengen, die Kriegslieder

des Tyrtäus erst hören mußten. Er ist auch der Erfinder eines dreychörigen Tanzes und Liedes, welches bey Festen gebraucht wurde, und wovon den ersten Chor alte Männer, den zweyten junge Männer, und den dritten Kinder ausmachten.

Terpander. Alle alte Schriftsteller, welche sich auf den Zustand der Musik in Griechenland einlassen, kommen in dem Lobe dieses Terpanders mit einander überein. Unter vielen andern Erfindungen und Verbesserungen, welche man ihm zuschreibt, haben wir ihm auch die musikalische Notation zu danken. Vorher wurden Melodien nur vermittelst des Gedächtnisses und durch Traditionen aufbehalten und fortgepflanzt; durch diese Erfindung geschah also der Musik ein sehr großer Dienst. Jedoch ist diese nämliche Erfindung von zween griechischen musikalischen Schriftstellern, nämlich: vom Alypius und Gaudentius, und nach ihnen, vom Boethius, dem Pythagoras zugeschrieben worden, welcher zwey ganze Jahrhunderte nach dem Terpander gelebt hat. Er hat den ersten Preis in den musikalischen Wettstreiten bey den carneischen Spielen erhalten; (*) und Plutarch sagt, man bedürfe keines andern Beweises von der großen Geschicklichkeit des Terpanders, als die Register der pythischen Spiele, in welchen man findet, daß er viermal nach einander bey diesen Feyerlichkeiten den Preis gewonnen habe.

Da überhaupt die griechischen Dichter und Musiker ihre Geschicklichkeit bey den öffentlichen Spielen und Wettstreiten am meisten gezeigt, und haben zeigen können,

(*) Diese Spiele sind zu Sparta eingeführt worden, ungefähr in der 26sten Olympiade, 676 vor Christo, um den Zorn des Apolls abzuwenden, dessen Priester Carnus von den Doriern ermordet wurde.

nen, so hält es Hr. B. für nöthig, in der Beschreibung derselben etwas weitläuftig zu seyn. Er geht sie daher alle einzeln durch, und findet, daß sie alle ursprünglich als Ehrenbezeigungen anzusehen sind, welche abgestorbenen Helden von ihren zurückgebliebenen Freunden erwiesen worden.

1) Von den Olympischen Spielen.
2) Von den Pythischen Spielen.
3) Von den Nemeischen Spielen.
4) Von den Isthmischen und Panathenäischen Spielen.

Bey jedem dieser Institute werden die vornehmsten Künstler angeführt, und bemerkt, was jeder eigentlich geleistet habe. Auch andere Umstände werden angeführt, welche uns den Fortgang der Kunst von Zeit zu Zeit sehen lassen, und überhaupt zeigen können, was für Einfluß diese Spiele auf die Verbesserung der Künste gehabt haben. So wird bey den pythischen Spielen angeführt, daß in der achten Pythiade 559 Jahre vor Christo, ein Spieler auf Saiteninstrumenten ohne Gesang, gekrönt worden. Sein Name war Agelaus von Tegea. Man sieht hieraus, daß um diese Zeit die Trennung der Dichtkunst und Musik ihren Anfang genommen habe; da vorher bey allen musikalischen Wettstreiten die Instrumente nur zum Accompagnement waren, die Stimme aber die Hauptsache ausmachte. Diese Trennung ist zwar von jeher sehr getadelt worden; Hr. B. meynt aber, daß sie unsern Künsten sehr zuträglich gewesen sey, und hat gewiß recht; denn solche Trennungen machen auf einzelne Theile der Künste aufmerksamer, und bringen sie daher eher und sicherer zur Vollkommenheit. — Bey den nemeischen Spielen kömmt Timotheus vor, welcher die siebensaitige Lyra mit vier neuen vermehrt hat,

und

und bey dieser Gelegenheit wird auch das Urtheil angeführt, welches die Spartaner über ihn deswegen haben ergehen lassen, und welches wir der Seltenheit wegen hier einrücken wollen. Es ist im Boethius (*) ganz aufbehalten, und Stillingfleet, (**) ein englischer Schriftsteller, hat kürzlich einen Auszug davon bekannt gemacht. Hier ist es in der Uebersetzung:

„Weil Timotheus, der Milesier, bey seiner Ankunft in unserer Stadt, unsere alte Musik entehrt, „und die Lyra mit sieben Saiten verachtet; auch durch „seine Einführung einer größern Menge von Tönen „die Ohren unserer Jugend verdorben, und durch die „Anzahl seiner Saiten, und die Neuheit seiner Melodie in unsere Musik einen weibischen und zu künstlichen Charakter gebracht hat, anstatt des planen „und ordnungsvollen, worinn sie bisher erschien; „nicht weniger auch, weil er durch seine chromatischen „Compositionen, anstatt der enharmonischen, unsere „Melodie schändlich gemacht hat; — so haben die „Könige und Ephoren beschlossen, ihn dieser Umstände „wegen zu verurtheilen, und folgendes zu verfügen: „daß er die überflüßigen Saiten abreissen, und bloß „sieben Töne lassen soll; auch daß er aus unserer Stadt „verbannt, und dadurch männiglich gewarnt seyn soll, „in Zukunft nicht wieder solche schädliche Gewohnheiten in Sparta einzuführen.„ —

Uebrigens ist das Resultat dieser Untersuchungen, welche Hr. B. über die öffentlichen Spiele der Griechen angestellt hat, dieses; daß die Musik in Griechenland zwar ebenfalls nach und nach, wie Malerey, Poesie und Sculptur, aber doch mit viel langsamern Schritten ih-

(*) De Musica, cap. I.

(**) Principl. and Powers of Harmony. §. 185.

rer Vollkommenheit entgegen gegangen ist. So ist z. B. nur erst sehr spät, das enharmonische Klanggeschlecht in Verfall gerathen, und das chromatische an dessen Stelle gekommen; und eben so spät ist man darauf verfallen, aus der Musik eine eigene Kunst zu machen, und sie nicht bloß eine Magd der Poesie seyn zu lassen. So lange solche Bande noch waren, konnte die Musik unmöglich ihr Haupt erheben, und zu einiger Vollkommenheit gelangen, die ihrem Wesen angemessen war.

Indessen ist es natürlich, daß die griechische Musik sowohl als alle andern Künste ihre Kindheit, Reife und Abnahme gehabt habe. Nach der Unterjochung der Griechen ist ihre Musik nichts mehr gewesen. Demohngeachtet kultivirten sie die Kunst noch unter den römischen sowohl als ihren eigenen Kaisern; auch beschäftigen sie sich noch damit unter der türkischen Regierung; aber ihre Musik ist nun so weit davon entfernt, von der übrigen Welt als Muster der Vortrefflichkeit angesehen zu werden, daß sie niemand mehr schön findet, als sie selbst.

Das fünfte Kapitel beschäftigt sich mit den alten musikalischen Sekten, und Theorien des Klangs, Harmonik genannt. Pythagoras, Lasus, Aristoxenus, Euclid, Didymus und Ptolomäus sind hier die Hauptmänner, die sich verschiedene Systeme gemacht, und Anhänger gefunden haben. Ihre Systeme werden einzeln beschrieben. Im Ganzen hat man wohl nur vermittelst dieser Klangsysteme nach und nach auf den harmonischen Gebrauch der einzelnen Töne derselben verfallen können; ob es gleich eben nicht scheint, daß die Alten dadurch auf die Spur der Harmonie gekommen sind, weil wirklich der Gebrauch der meisten Intervalle, die unsern modernen Ohren grade die angenehmsten sind, damals verboten war. Die Früchte dieser alten Klangsysteme sind also nur sehr spät hervorgekommen. Hr. B.

macht.

macht daher auch hier die Bemerkung, daß die Künste, gleich den Thieren, welchen ein sehr hohes Alter bestimmt ist, eine sehr lange Kindheit haben müssen, ehe und bevor sie zur Reife gelangen können. Daher hatten auch die Früchte der Klangsysteme einen sehr langsamen Wachsthum, weil sie erst nach mehr als tausend Jahren nach ihnen zum Vorschein kamen.

Das sechste und letzte Kapitel dieses Abschnitts von der griechischen Musik, handelt endlich noch von den Scolien, (Scolion, Scolia, von σκολιὸς,) oder von den besondern Liedern der alten Griechen. Unter allen Scolien, oder festlichen Gesängen, die bey den Einwohnern Griechenlandes im Gebrauch waren, ist uns nur die Kenntniß von solchen übrig geblieben, die bey Gastmahlen über Tafel gesungen wurden. Sie lassen sich unter drey Classen bringen. In die erste Classe gehören solche, die etwas moralisches in sich enthielten. In die zwote solche, die Mythologie und Geschichte in sich begreifen. In der dritten Classe findet man meistens solche Lieder, die von Wein und Liebe handeln. Von allen drey Classen giebt Hr. B. einige poetische Beyspiele; in Absicht auf die Beschaffenheit der dazu gehörigen Musik aber läßt sich nichts entdecken. In Absicht auf die Poesie findet Hr. B. auch einige derselben, die uns hauptsächlich beym Athenäus aufbehalten sind, so schlecht, und so wenig griechischen Genius darinn, daß sie kein jetziger Leser mit Vergnügen lesen kann. Z. B.

„Sohn Telamons, kriegerischer Ajax! Man sagt,
„du seyst nebst dem Achilles, der tapferste unter den
„Griechen, welche nach Troja gekommen sind.„
Dieß nannte man schon ein Lied.

Der letzte Abschnitt dieses Bandes begreift einen Theil der Geschichte der römischen Musik in sich, erstreckt

erstreckt sich aber nur bis zu ihrer Einführung in die Kirche, deren nähere Geschichte, so wie überhaupt die Geschichte der neuern Musik für den zweyten Band aufbehalten ist. Das eigene der ursprünglich römischen Musik hat nach Hrn. B. Meynung nur wenig zu bedeuten; und ihre Melodie ist rauh und hart gewesen, bis sie mit den Griechen näher bekannt worden, und von ihnen nach und nach angenommen haben, was ihnen gut schien, und sich mit ihrem Nationalcharakter vertragen wollte. Dieses geschah erst, da die Nation durch Eroberungen und Handel reich wurde, und also im Stande war, das dem Menschen natürliche Bedürfniß nach Vergnügen (*) zu befriedigen. Im Ganzen aber findet Hr. B. immer, daß die Römer die feinen Künste mehr geschätzt, als selbst kultivirt haben. Hierinn findet er das alte Rom dem jetzigen England ähnlich. Er sagt: England habe lange die Werke der ausländischen Maler, Bildhauer und Musiker mit ungeheuern Kosten erkauft, ehe es sich nur einmal einfallen lassen, es sey möglich, zur Kultur dieser Künste eine eigene innländische Schule anzulegen. In den beyden ersten Künsten, fährt er fort, habe jetzt sein Vaterland in den letzten zehen Jahren bewundernswürdige Schritte zur Vollkommenheit gethan, und ganz Europa gestehe ihm Genie, Fleiß, und Arbeitsamkeit zu; was aber Musik betreffe, so habe die Nation nur wenig, was sie ihr eigen nennen könne; und obgleich in England mehr Geld auf diese Lieblingskunst der Nation gewendet werde, als in irgend einem Königreich auf der Erde, so erwerbe sich doch dadurch die Nation weder Ehre bey ihren Nachbarn, noch Vortheile für sich selbst.

Es

(*) L'Amusement est un des besoins de l'homme, sagt Voltaire. Die erste Sorge eines Gesetzgebers ist nur, daß dieß Vergnügen unschuldig; und die zwote, daß es nicht unter der Würde eines vernünftigen Wesens sey.

Es gehe beydes auf einmal verloren; und ohne eigentlichen Mangel an Genie, sich selbst die Vergnügungen dieser Kunst zu verschaffen, erkaufe sie doch die Nation eben so unnöthiger Weise, als sie auf einem ausländischen theuren Markte Getreide kaufen würde, während ihr eigenes Land urbebauet und brach läge.

Die Römer haben auch nur wenig Schriftsteller gehabt, welche ex professo von Musik schrieben. St. Augustin, Martianus Capella, Boethius und Cassiodor sind fast die einzigen; und selbst diese haben die griechischen Grundsätze der Kunst angenommen, und sie nur erklärt. Auch ahmten sie den Griechen darinn nach, daß sie musikalische und poetische Wettstreite bey ihren öffentlichen Spielen einführten. Noch immer aber waren die Römer bessere Krieger, als Künstler, und nur zu Augusts Zeiten konnte die Ehre ihrer prosaischen und poetischen Schriftsteller mit dem Ruhm ihrer Krieger in ein Verhältniß kommen.

Aber ungeachtet des Beystandes, welchen die Römer in der Kultur der feinen Künste von den Griechen erhalten haben, und ungeachtet aller Aufmunterung, die ihnen in den Zeiten ihrer Kaiser, und bey ihren öffentlichen Instituten wiederfuhr, sind sie doch nie so weit darinn gekommen, als die neuern Italiäner gethan haben. Diese haben ohne alle andere Hülfe, nicht nur ihre Vorväter, die alten Römer, sondern auch selbst die Griechen in verschiedenen Künsten sehr weit übertroffen, in keiner aber so, wie in der Musik, in welcher beynahe jedes Volk in Europa zugiebt, zu verschiedenen Zeiten, einmal ihr Schüler gewesen zu seyn.

Hier schließt Hr. B. seine Untersuchungen über die Musik der Alten, und den ersten Band seines Werks. Im folgenden zweyten Bande will er von derjenigen

Musik

Musik handeln, die mehr für unsere neuern Ohren ist, und welche sich mit dem Zeitpunkte anfängt, da sie in die Kirche aufgenommen wurde. Er hofft, die Erzählung musikalischer Merkwürdigkeiten soll dem Leser immer interessanter werden, jemehr sie sich der Gewißheit und Zuverläßigkeit nähere; und alles, was die neuere Geschichte der Musik betreffe, sey so beschaffen, daß man nicht nur zuverläßig sagen könne, es habe existirt, sondern es existire auch noch. Dieß begreift alles in sich, was die Neuern von den Alten entweder angenommen, verbessert oder selbst erfunden haben. — Noch findet sich am Ende dieses Bandes eine Zugabe von Anmerkungen über verschiedene im Werke vorkommende Dinge; ferner Bemerkungen über den Bau und Gebrauch verschiedener besondern Instrumente des Alterthums, wobey die auf drey Kupfertafeln abgedruckten Instrumente beschrieben und erklärt werden. Im Werke selbst kommen auch einige vortreffliche Kupferstiche vor, die von Cipriani erfunden, und von Bartolozzi sehr saube: gestochen sind.

Man kann nicht läugnen, daß Hr. B. die meisten Theile der alten Musik sehr gut, und mit Ordnung abgehandelt hat. Auch findet man einen Reichthum von Bemerkungen, nicht selten mit sehr gründlichen Urtheilen unterstützt, die Hrn. B. auf alle Weise als einen Mann zeigen, der eine sehr ausgebreitete Gelehrsamkeit besitzt, und alles mögliche gelesen hat, was man zum Behuf einer solchen Arbeit, wie die allgemeine Geschichte unserer Kunst ist, nur immer lesen kann. Nur Schade, daß er am Eingange seines Werks einen so großen Verdacht gegen sich erregt hat, daß er in die eigenen Grundsätze der Kunst noch zu wenig eingedrungen sey, um bey der neuern Geschichte derselben, wo es nicht mehr mit einer weitläuftigen Erudition ausgerichtet werden kann, und wo wirkliche Sachen vorkommen, und

beurtheilt

beurtheilt und entschieden werden sollen, gültiger und zuverläßiger Richter seyn zu können. Nur Schade, daß er selbst an vielen Stellen des Werks Meynungen geäußert hat, denen die im Anfange vorausgeschickten gradezu widersprechen, und den Leser daher ungewiß machen müssen, welcher Meynung er eigentlich beyzupflichten habe. Nicht zu gedenken, was schon im Anfange dieser Anzeige angeführt worden, daß dadurch der Kunst bey Unkundigen häufig sehr wesentliche Nachtheile erwachsen können. — Indessen müssen wir das Werk nehmen, wie es nun einmal ist. Für das Gute, was wir Hrn. B. zu danken, und in seinen Untersuchungen hier und da gefunden haben, gebührt ihm unser Dank eben sowohl, als für seine Irrthümer, da sie hauptsächlich von der schädlichsten Art sind, der strengste Tadel. Dieß ist eine Pflicht, die wir nun erfüllt zu haben glauben.

2.

Die Kunst des reinen Satzes in der Musik aus sicheren Grundsätzen hergeleitet und mit deutlichen Beyspielen erläutert von Johann Phil. Kirnberger, Ihrer Königl. Hoheit der Princessin Amalia von Preußen Hof-Musicus. Berlin und Königsberg, bey G. J. Decker und G. L. Hartung, 1774. 4.

Die wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie, darinn deutlich gezeigt wird, wie alle mögliche Accorde aus dem Dreyklang und dem wesentlichen Septimenaccord, und deren dissonirenden Vorhälten herzuleiten und zu erklären sind, als ein Zusatz zu der Kunst des reinen Satzes in der Musik, von Joh. Phil. Kirnberger

berger ꝛc. Berlin und Königsberg, bey Decker und Hartung, 1773. 4. Und:

Die Kunst des reinen Satzes in der Musik, aus sicheren Grundsätzen ꝛc. Zweyter Theil. Erste Abtheilung, 1776; Zweyte Abtheilung, 1777. 4.

Da Unrichtigkeiten in der Harmonie oder dem Satze einem geübten Ohr eben so auffallend und anstößig sind, als nur immer in einer Sprache die grammatischen Fehler seyn können, und unsere meisten Musiker doch das Studium dieses reinen Satzes jetzt so sehr vernachläßigen, daß ihre Compositionen öfters nicht bessere Muster reiner Musik sind, als etwa ein Aufsatz oder ein Brief eines ehrlichen Handwerksmannes Muster einer reinen Sprache seyn kann; so muß es in der That einem wahren Freund der Kunst sehr angenehm seyn, die Grundsätze einer reinen Harmonie von einem Manne so gründlich und faßlich erläutert und vorgetragen zu sehen, wie hier geschehen ist. Auch konnte man von einem Manne, der es sich seit vielen Jahren zur vornehmsten Beschäftigung gemacht hat, angehende Componisten in dem reinen Satz zu unterrichten, — der die Werke der größten Harmonisten mit einer ungewöhnlichen Aufmerksamkeit studirt hat, und selbst schon lange unter seinen Zeitgenossen als ein gründlicher Denker über seine Kunst bekannt ist, nicht weniger hoffen und erwarten, als daß er die wahren Grundsätze, auf welche die Regeln der Harmonie gegründet sind, entdecken, und sie in einer solchen Ordnung und Gestalt vortragen würde, daß das Studium des reinen Satzes um ein merkliches dadurch erleichtert werden kann. Wir wünschen daher aufrichtig, daß die vortreffliche und gründliche Arbeit des Hrn. Verfassers den ausgebreitetsten Nutzen haben, und in die

Hände

Hände aller derer kommen möge, die sich entweder, in der Absicht künftig einmal Componisten zu werden, mit Musik beschäftigen, oder auch solcher, die zwar bloß Freunde und Liebhaber der Kunst sind, aber doch den Werth oder Unwerth eines musikalischen Werks nach gesunden Gründen beurtheilen und schätzen lernen wollen. Um diese zu einer solchen Lektüre aufzumuntern, und dadurch zur mehrern Verbreitung aller der Vortheile etwas beyzutragen, die ein so gründliches und classisches Werk seinen Lesern verschaffen kann, wollen wir daher hier auszeichnen, was denn eigentlich im Buche gelehrt wird. Dieß wird hoffentlich den Musikfreund, dem es um den besten und vernünftigsten Genuß der Kunst zu thun ist, lüstern darnach machen. Der genauere Kenner der Kunst bedarf einer solchen Aufmunterung nicht; dem war der Name eines Kirnbergers schon Empfehlung genug, um begierig nach einem Werke zu greifen, welches ihm so viel Ordnung, Gründlichkeit, und Aufklärung versprach.

Vorläufig muß hier noch erinnert werden, daß Hr. K. bey seinen Vorschriften überall die höchste Reinigkeit zum Augenmerk gehabt, weil er gefunden hat, daß die größten Componisten, die man durchgehends für die ersten Meister der Kunst gehalten hat, sie aufs sorgfältigste gesucht haben. Er fürchtet daher nicht, sich den Vorwurf zugezogen zu haben, daß er ohne Noth durch seine strengen Vorschriften die Kunst erschwere, weil er aus langer Erfahrung weiß, wie nützlich es sey, angehende Componisten an die strengste Reinigkeit zu gewöhnen. Auch merkt er an, (worinn unstreitig jeder wahre Kenner mit ihm einstimmig seyn muß,) daß jeder Fehler gegen die Harmonie, wenn er gleich ungeübten Ohren nicht merklich ist, doch einem feineren Ohre so anstößig wird, daß Sachen, die sonst in anderer Absicht glücklich erfun-

den sind, dadurch merklich verdorben werden. Sogar ungeübtere empfinden dieses öfters, ob sie gleich nicht merken, woher der Schaden eigentlich entstanden ist. Eben so hält auch Hr. K. die Einwendung nicht hinlänglich, welche ihm vielleicht mancher machen könnte, daß die größten Meister bisweilen von den strengen Regeln abweichen, und dennoch durchaus wohlklingend sind. Dieß konnten sie nur darum thun, sagt er, weil ihnen die Beobachtung des allerstrengsten geläufig war. Niemand, als sie allein, würde sich aus solchen Harmonien, die gegen die Regeln gesetzt sind, ohne Nachtheil des Wohlklanges herausgefunden haben. Darum müsse sich jeder rechtschaffene Lehrer des musikalischen Satzes sehr hüten, seinen Schülern alle von großen Meistern begangene überlegte Abweichungen von den Regeln zu erlauben; weil sie Gefahr laufen würden, durch Harmonien, aus welchen sich jene großen Meister sehr glücklich herausgeholfen haben, einen barbarischen Uebelklang zu erwecken. Mit Anfängern könne daher in der That die Reinigkeit nicht übertrieben werden; und wer einmal diese in seiner Gewalt habe, werde hernach leicht von selbst finden, wo er davon abgehen könne.

Da in allen übrigen Künsten und Wissenschaften die höchste Genauigkeit und Richtigkeit äußerst sorgfältig gesucht wird und werden muß, wenn sie auf einen gewissen Punkt der Vollkommenheit gebracht werden, und den Nutzen gewähren sollen, welchen sie bey ihrem besten Gebrauch bringen können; so sehen wir nicht ein, warum man grade in der Musik das Ziel der Vollkommenheit näher stecken, und uns mit einer mittelmäßigen Richtigkeit und Genauigkeit begnügen sollten. Wir glauben daher nicht, daß sich mit Grund etwas erhebliches gegen die strengen Lehrsätze des Hrn. K. einwenden lasse, und finden es auch überhaupt dem menschlichen Geiste äußerst

ange-

angemessen, und seiner würdig, überall und in allem, womit er sich beschäftigt, nach der höchsten Vollkommenheit und Schönheit zu streben. Unsere Werke werden demohngeachtet nicht so leicht zu erhabene überirdische Ideale werden, und der Mangel an Kräften sowohl, als überhaupt menschliche Schwachheit wird uns doch oft genug zwingen, das entferntere Ziel aufzugeben, und mit der Erreichung eines nähern vorlieb zu nehmen. Werden wir aber nur zur Erreichung des nähern angewiesen, und erfordert dieses schon die höchste Anstrengung unserer Kräfte, so können wir uns auch dabey nicht immer erhalten, sondern lassen nach, und sinken endlich gar zu tief.

Aus diesem Grunde muß ein Schüler der Tonkunst sich wohl hüten, sich über die Strenge irgend eines Kunstgesetzes zu beklagen, sollte er auch dessen absolute Nothwendigkeit noch nicht einsehen können, ehe und bevor er nicht mit Bescheidenheit und Vorsicht den ganzen Zusammenhang der Kunst zu ergründen gesucht hat. Ausserdem könnte nach seinem Maaßstabe jedes Gesetz leicht als überflüßig und unbegreiflich erklärt werden; weil sicherlich auch die allereinfachste Regel einigen Köpfen überflüßig und unbegreiflich vorkömmt. Und wo sollte dann das Ende, die Gränze unsers musikalischen Unglaubens, unsere Kunstfreygeisterey seyn?

In der Vorerinnerung setzt Hr. K. voraus, daß diejenigen, welche sich dieses Werkes bedienen wollen, in den ersten Anfangsgründen der Musik bereits unterrichtet seyn müssen. Er übergeht daher die meisten Kunstwörter, deren man sich in der Musik bedient, ingleichen alles, was zur historischen Kenntniß der Tonleiter, der Intervalle, der Noten, ihrer Geltung, des Takts ꝛc. gehört; nur gewisse feinere, nicht jedem bekannte Anmerkungen über diese verschiedenen Gegenstände werden

beyläufig, allemal wo es die Gelegenheit mit sich bringt, von ihm beygebracht.

Sodann ist auch die Absicht seines Werks nicht einzig und allein auf die Bekanntmachung der Regeln des reinen Satzes gerichtet; Hr. K. zeigt auch, so viel möglich ist, die Gründe an, aus welchen die Nothwendigkeit derselben erkannt werden kann. Dieserwegen stellt er bisweilen umständliche Betrachtungen über ganz bekannte Dinge an, die aber nur derjenige für überflüßig halten wird, der bey dem dunkeln Gefühl der Beschaffenheit der Dinge stehen bleibt.

Nach Hrn. K. Meynung hängt überhaupt die Setzkunst, in so fern sie bestimmten Regeln unterworfen seyn kann, von folgenden Punkten ab:

1) Muß man alle einzelne Töne, die zur Musik brauchbar sind, oder die Tonleiter und die daher entstehenden Tonarten kennen.

2) Alle in jeder Tonart vorkommmenden Intervalle.

3) Alle in derselben vorkommenden Accorde.

4) Muß man wissen aus verschiedenen Accorden eine harmonische Periode zu machen, und aus solchen Perioden die Harmonie eines ganzen Tonstücks zusammen zu setzen.

5) Muß man einen fließenden einstimmigen Gesang zu machen, und demselben noch eine, zwey oder mehrere Stimmen beyzufügen wissen; auch zu einem gegebenen Baß eine oder mehrere Stimmen zu setzen.

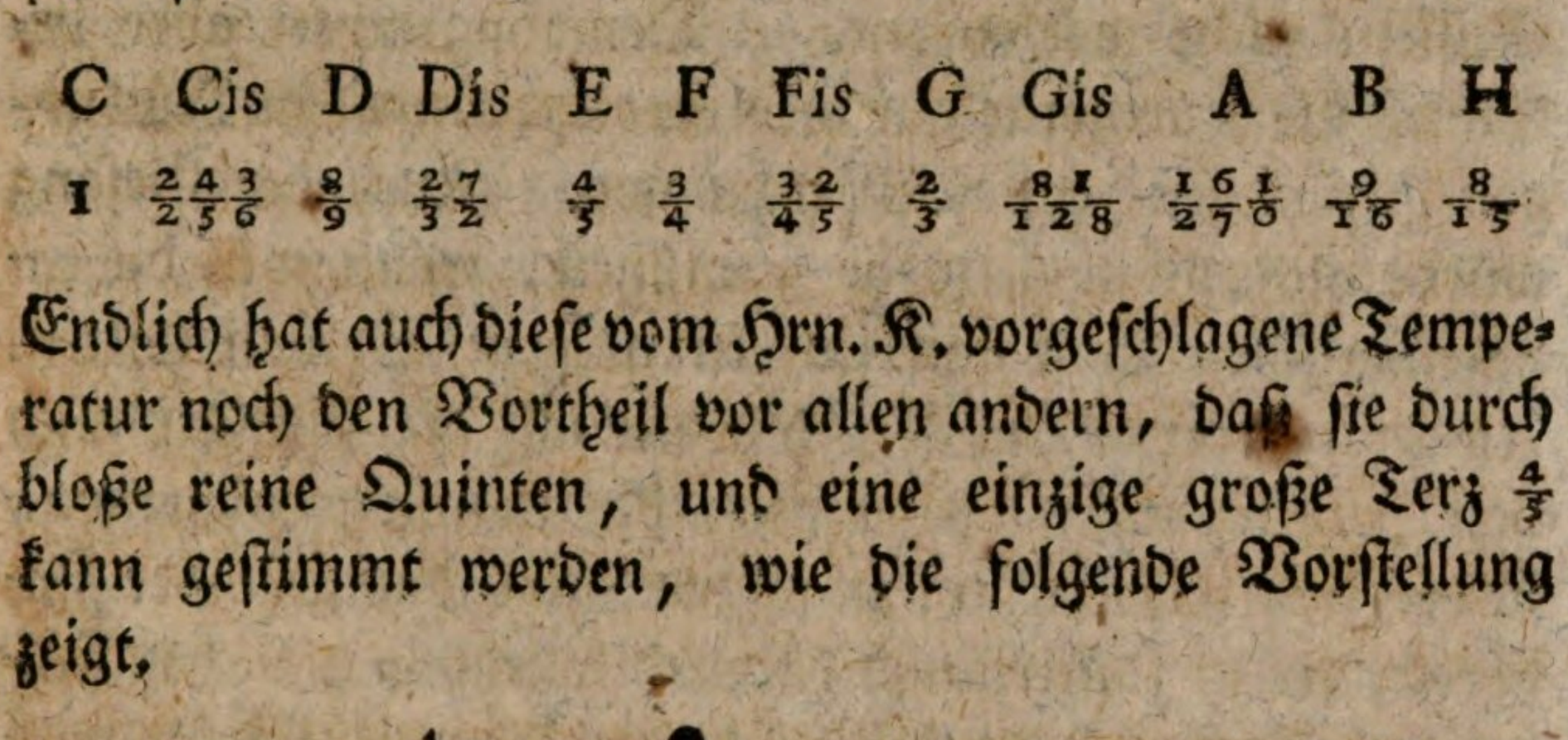
6) Dem Gesang in einer oder mehrern Stimmen, nach Beschaffenheit des Charakters eines Stücks, die ihm zukommende Bewegung und einen schicklichen Rhythmus zu geben.

Dieß sind die verschiedenen Punkte, welche Hr. K. in diesem Werke, der Ordnung nach, abhandelt.

Dem zu folge handelt der erste Abschnitt des Werks von der Tonleiter und der Temperatur derselben. Hier wird die Entstehung und Bildung der Tonleitern, nebst der allmäligen Einführung unserer 24 Tonarten ausführlich und sehr gut und faßlich erklärt. In Absicht auf die Temperatur schlägt Hr. K. eine vor, welche er unter allen für die beste mögliche hält. Sie hat die einer guten Temperatur so wesentlichen Eigenschaften, daß sie erstlich leicht zu stimmen ist; zweytens, daß die Hauptintervalle, Quinten und Quarten entweder vollkommen, oder doch so rein sind, daß kein Ohr den Unterschied zu merken im Stande ist; und drittens, daß sie keine andern Terzen hat, als entweder ganz reine, oder doch solche, die aus reinen Quinten und Quarten nothwendig entstehen. Die Verhältnisse in dieser Temperatur sind so:

C	Cis	D	Dis	E	F	Fis	G	Gis	A	B	H
1	$\frac{24}{25}\frac{3}{6}$	$\frac{8}{9}$	$\frac{27}{32}$	$\frac{4}{5}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{32}{45}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{81}{128}$	$\frac{16}{27}\frac{1}{0}$	$\frac{9}{16}$	$\frac{8}{15}$

Endlich hat auch diese vom Hrn. K. vorgeschlagene Temperatur noch den Vortheil vor allen andern, daß sie durch bloße reine Quinten, und eine einzige große Terz $\frac{4}{5}$ kann gestimmt werden, wie die folgende Vorstellung zeigt,



Wenn man die Töne auf diese Art bis auf das Fis bey * gestimmt hat, so ist a, welches noch fehlt, gar leicht so zu nehmen, daß die Quinte d — a bey † so viel unter sich schwebt, als die Quinte a — ē. Dieses wird keinem, der im Stimmen ein wenig geübt ist, die geringste Schwierigkeit machen, und diese Temperatur wird sich vorzüglich durch die Leichtigkeit des Stimmens empfehlen.

Der zweyte Abschnitt beschäftigt sich mit den Intervallen. Man findet hier eine Tabelle aller diatonischen Tonleitern, welche heutiges Tages gebraucht werden, nebst einer andern, welche alle diatonischen und chromatischen Intervalle für jeden Grundton enthält. Die enharmonischen Intervalle, die feinsten und kleinsten, die wir in der heutigen Musik haben, werden nur durch die richtige Behandlung der Harmonie fühlbar, und wirkliche enharmonische Intervalle sind auf unserm System nicht vorhanden. Demohngeachtet aber bekömmt die Harmonie durch solche enharmonische Rückungen ihre angenehmsten Wendungen. Auch der Gesang würde alsdenn noch mehr gewinnen, wenn wir die enharmonischen Töne wirklich in unserm System hätten. Alsdenn, meynt Hr. K., würden sich die Sänger auch von Jugend auf angewöhnen, die kleinsten enharmonischen Intervalle richtig zu singen, und das Ohr der Zuhörer, sie zu fassen; und dadurch würde in manchen Fällen der Ausdruck der Leidenschaften sehr viel stärker werden können. Daß dieses nicht bloße Einbildungen sind, glaubt der Hr. Verf., erhelle daraus offenbar, daß das enharmonische Klanggeschlecht bey den Alten lange Zeit von den größten Tonkünstlern allein gebraucht worden; und daß uns gute Schriftsteller der Griechen versichern, dieses Geschlecht sey für das vollkommenste gehalten worden. —

Die

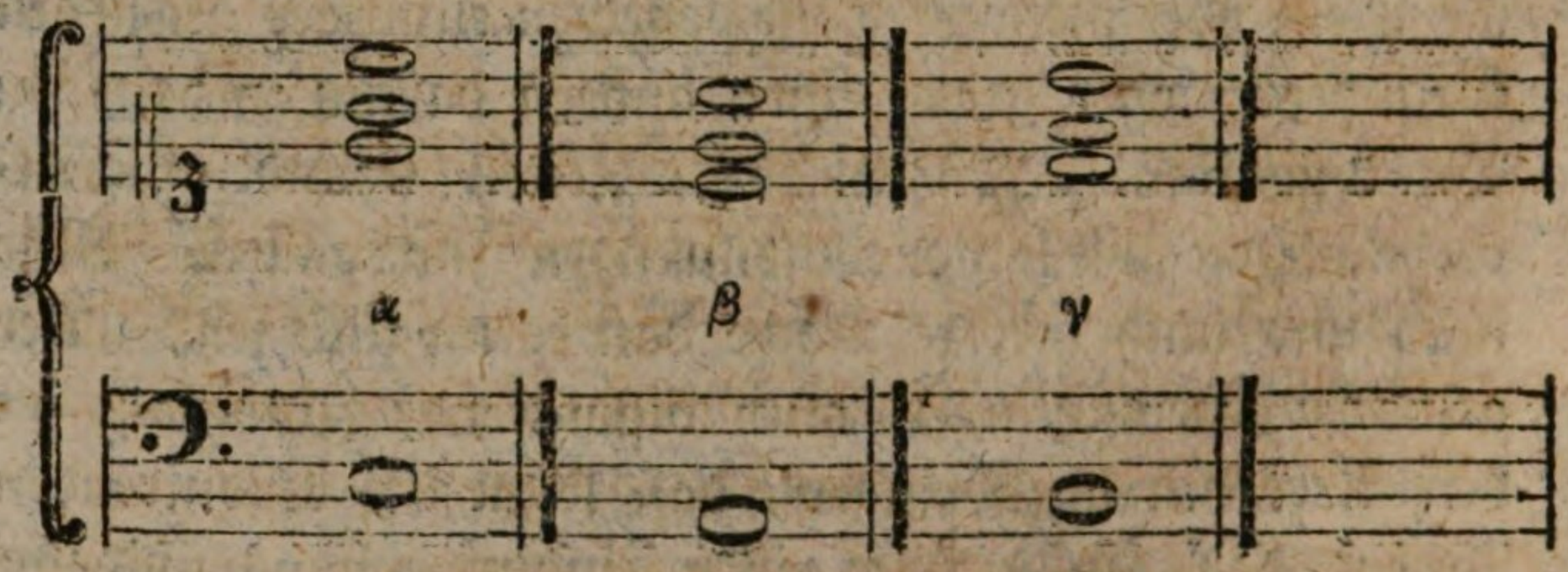
Die Intervalle werden entweder nach ihrer Fortschreitung von einem zum andern, nämlich im Gesang, oder in Ansehung der Harmonie, wenn beyde Töne zugleich angeschlagen werden, betrachtet. In Ansehung der Fortschreitung sind sie schwer oder leicht, in Ansehung der Harmonie aber consonirend oder dissonirend. Weil es eine gewisse Erfahrung ist, daß die consonirenden Intervalle auch in der Fortschreitung die leichtesten sind, so ist es nöthig, daß man die Intervalle nach dem Grad ihres Consonirens oder Dissonirens kennen lerne. Diese Kenntniß kann der Leser in dem Folgenden dieses Abschnitts erhalten.

Dritter Abschnitt. Von den Accorden. Ein aus mehrern Tönen zusammengesetzter Klang wird ein Accord genannt, und jedes Tonstück besteht aus einer Folge von Accorden. Diese Accorde sind so wie die Intervalle, woraus sie zusammen gesetzt sind, consonirend oder dissonirend. Consonirend ist er, wenn er aus Intervallen besteht, die nicht nur alle gegen den Grundton, sondern auch unter sich consoniren; dissonirend aber, wenn ein oder mehrere Töne desselben entweder gegen den Grundton, oder gegen einen andern darinn enthaltenen Ton dissoniren. In den ältern Zeiten bestunden die Accorde allezeit aus lauter consonirenden Intervallen. Nur nach und nach merkte man, daß es möglich sey, unter gewissen Bedingungen auch dissonirende Intervalle in den Accorden anzubringen, daß sogar die dissonirenden Accorde dem Gesang oft einen Zusammenhang und eine Annehmlichkeit geben, die durch bloße Consonanzen nicht zu erhalten wäre. Daher sind immer mehrere Accorde nach und nach in der Musik aufgenommen worden. Auch ist daraus sehr wahrscheinlich, daß man lange Musik ausgeübt hat, ehe man auf den Gebrauch der Dissonanzen gekommen ist. Da sie die Harmonie vermindern, und

in sofern dem Ohr beschwerlich sind, so müssen die ersten Erfinder derselben besondere Gründe gehabt haben, eine unvollkommene Harmonie der vollkommenen vorzuziehen. — Jetzt hat man in der Musik überhaupt viererley Arten der Accorde. 1) Die consonirenden. 2) Die dissonirenden mit einer wesentlichen Dissonanz. 3) Die dissonirenden mit einer oder mehrern zufälligen Dissonanzen; und 4) die aus beyden Arten (2 und 3) vermischten, da zufällige und wesentliche Dissonanzen zusammen kommen. Zu der ersten Art gehört der Dreyklang mit seinen Verwechslungen; zu der andern der Septimen-Accord mit seinen Verwechslungen; zu der dritten die Vorhälte vor consonirenden, und zur vierten die Vorhälte zu dissonirenden Accorden.

Vierter Abschnitt. Anmerkungen über die Beschaffenheit und den Gebrauch der Accorde, und einiger dazu gehörigen Intervalle.

1) Ueber den Dreyklang. Er ist dreyerley. Der große α, der kleine β, und der verminderte γ.



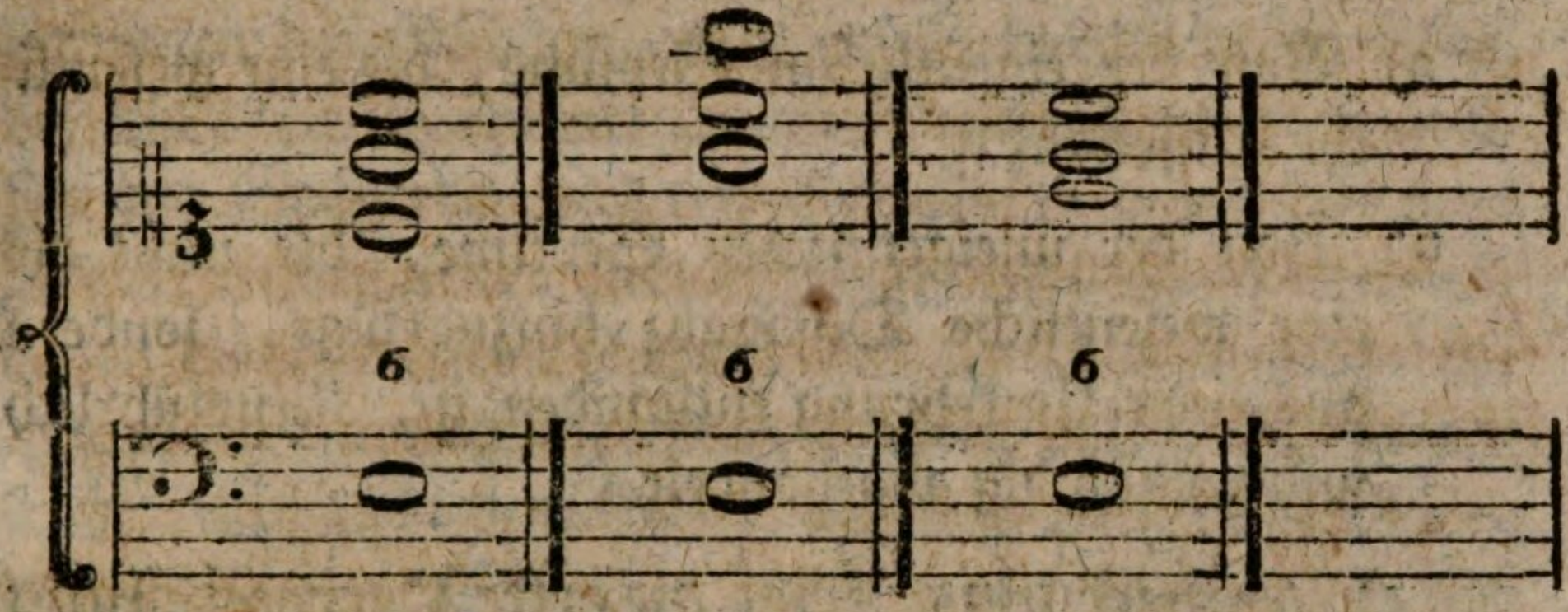
Zur reinen und richtigen Fortschreitung der Accorde ist erforderlich, daß sie bald versetzt, bald ein Ton weggelassen, bald aber auch einige Töne verdoppelt werden. Da es nicht gleichgültig ist, auf welche Art dieses geschieht, so werden hier hauptsächlich von der Verdoppelung der Intervalle die wesentlichsten Regeln angeführt,

und

und alles mit den besten aus der Natur der Sache hergenommenen Gründen unterstützt.

2) Anmerkungen über den Sexten-Accord.

A. Von dem Sexten-Accord, der aus dem großen Dreyklang entsteht. Er kann auf dreyerley Art gebraucht werden; und durch diese drey Veränderungen wird man in den Stand gesetzt, vermittelst einer guten Wahl die fehlerhaften Fortschreitungen zu vermeiden.



B. Von dem Sexten-Accord, der aus dem kleinen oder weichen Dreyklang entsteht. Die meisten über den vorhergehenden Accord gemachten Anmerkungen gelten auch von diesem. Doch werden hier auch besondere Fälle angeführt, die ihm eigen, und deren Kenntniß zur Vermeidung verbotener Fortschreitungen unentbehrlich ist.

C. Von dem Sexten-Accord, der aus dem verminderten Dreyklang entsteht. Ebenfalls voll gründlicher Bemerkungen, aufs faßlichste vorgetragen.

D. Einige besondere Anmerkungen über den Sexten-Accord und den Gebrauch desselben. Nicht weniger vortrefflich ausgeführt.

3) Anmerkungen über den consonirenden Quartsextenaccord.

Dieser Accord ist unter den consonirenden Accorden der unvollkommenste, so daß man damit ein Stück weder anfangen noch endigen kann. Sonst hat er alle Eigenschaften eines consonirenden Accords; nämlich sowohl die Quarte als die Sexte können verdoppelt werden, sie können frey eintreten, und bedürfen keiner bestimmten Fortschreitung oder Auflösung, wie die Dissonanzen.

4) Anmerkungen über den Septimenaccord.

a) Von der eigentlichen Septime, die eine wesentliche Dissonanz ist.

b) Von der uneigentlichen Septime, die nicht als eine wesentliche Dissonanz hinzugefügt, sondern aus einer Umkehrung entstanden ist. Ausführlich und vollständig abgehandelt.

5) Anmerkungen über die erste Verwechslung des Septimenaccords, oder über den Quintsextenaccord.

6) Anmerkungen über die zwote Verwechslung des wahren Septimenaccords, oder Accord der Terz, Quart und Sexte.

7) Anmerkungen über die dritte Verwechslung des Septimenaccordes, oder den Secund-Quart-Sexten-Accord, der auch schlechtweg der Secundenaccord genannt wird.

8) Anmerkungen über die zufälligen Dissonanzen, oder die Vorhalte, über ihre Natur, ihren Gebrauch, ihre Vorbereitung und Auflösung. Mit ganz besonderer Gründlichkeit vorgetragen und erklärt.

Fünf-

Fünfter Abschnitt. Von der freyen Behandlung der dissonirenden Accorde in der leichten Schreibart.

Die Beobachtung, der in dem vorhergehenden Abschnitt vorgetragenen Regeln ist durchaus nothwendig, wenn das Tonstück in der sogenannten strengern Schreibart gesetzt ist; leidet aber ungemein viel Ausnahmen und Abweichungen, wenn man in der freyen oder leichtern Schreibart setzt. Die strenge Schreibart besteht darinn, daß jeder Accord, und in den Singestimmen fast jeder Ton mit Nachdruck angeschlagen wird; daß wenig Auszierungen des Gesangs, oder wenig durchgehende Töne, die nicht zur Harmonie gerechnet werden, vorkommen. In der freyen oder leichtern Schreibart aber hüpft man gleichsam über einige Accorde weg; der Gesang wird mit vielen durchgehenden Noten, die als Auszierungen der Haupttöne angesehen werden, untermengt. Die strenge Schreibart giebt dem Gesang einen gravitätischen Gang, dessen Schritte alle schwer auffallen, und ohne alle Nebenbewegung oder zierliche Manieren, immer gleich fortrücken. Die leichte Schreibart aber verursacht einen freyen und zierlichen Gang, bey welchem, ehe der Fuß wieder auftritt, allerhand zierliche Wendungen, oder auch Sprünge gemacht werden. — Die strenge Schreibart wird vornehmlich in der Kirchenmusik, die allemal von ernsthaften oder feyerlichen Innhalt ist, gebraucht; die freyere aber ist hauptsächlich der Schaubühne und den Concerten eigen, wo man mehr die Ergötzung des Gehörs, als die Erweckung ernsthafter und feyerlicher Empfindung zur Absicht hat. Sie wird deswegen insgemein auch die galante Schreibart genannt, und man gestattet ihr verschiedene zierliche Ausschweifungen, und mancherley Abweichungen von den Regeln. — Diese Freyheiten, von den vorher gegebenen Regeln abzuweichen,

chen, werden nach dem Muster der besten und bewährtesten Harmonisten, so vollständig wie möglich hier angezeigt.

Sechster Abschnitt. Von den harmonischen Perioden und Cadenzen. Die Accorde sind in der Musik das, was die Worte in der Sprache sind; so wie aus etlichen zusammenhängenden Worten, welche einen völligen Sinn ausdrücken, ein Satz in der Rede entsteht, so entsteht in der Musik aus einigen verbundenen Accorden, welche sich mit einem Schluße endigen, ein harmonischer Satz, oder eine Periode. Und so wie eine ganze Rede aus vielen mit einander verbundenen Sätzen besteht, so besteht auch ein Tonstück aus vielen mit einander verbundenen Perioden. Ehe daher gezeigt werden kann, wie ein ganzes Tonstück zu verfertigen ist, muß erst gelehrt werden, wie einzelne harmonische Perioden zu machen sind. Dieses geschieht in diesem Abschnitt mit der Hrn. K. eigenen Gründlichkeit.

Siebender Abschnitt. Von der Modulation. Man singt oder spielt in einem Tone, so lange man in dem Gesang und in der Harmonie keine andern Töne hören läßt, als die, welche in der diatonischen Tonleiter desselben Tons enthalten sind. Sobald aber ein Tonstück etwas lang ist, geht es nicht wohl an, daß man durchaus in demselben Ton bleibe; Gesang und Harmonie müssen allmälig in andere Töne geleitet, zuletzt aber am Schluße wieder auf den ersten Hauptton zurück geführt werden. Auf welche Art nun dieses geschehen muß, lehren die Regeln der Modulation.

Man hat in Absicht auf die Modulation drey Hauptpunkte zu bemerken und zu wissen: 1) in was für Töne man aus jedem gegebenen Ton ausweichen könne; 2) wie lange man sich in dem neuen Ton aufhalten könne, und

3) wie

3) wie die Ausweichung zu veranstalten und zu vollenden sey. Diese drey Punkte werden hier der Ordnung nach abgehandelt; jedoch erstrecken sich hier die gegebenen Regeln nur auf die leichtesten und gewöhnlichsten Modulationen, das heißt: auf solche, wo man aus einem Ton in diejenigen modulirt, die am nächsten damit verwandt sind, oder die meiste Aehnlichkeit damit haben.

Dieser Abschnitt ist aber allzu voll von den vortrefflichsten Bemerkungen, als daß wir ihn so bald verlassen, und nicht wenigstens noch die allgemeinen Regeln der Modulation, die darinn ausführlich erläutert sind, anführen sollten. Wenn der Leser sieht, was für wichtige Sachen hier gelehrt werden, so kann es nicht fehlen, er muß mit desto größerer Begierde nach dem Werke selbst greifen, um sich von Dingen zu unterrichten, die zum Theil entweder gar nicht, oder doch noch nie so faßlich und gründlich gelehrt worden sind. Die in diesem Abschnitte angegebenen allgemeinen Regeln der Modulation sind demnach folgende:

1) Zuerst also muß man in jedem Tonstück sich in dem angenommenen Hauptton völlig festsetzen, welches dadurch geschieht, daß man etliche Takte hindurch keine andern Accorde nimmt, als die in der diatonischen Leiter des Haupttons liegen. Man kann nach Maaßgebung der Länge des ganzen Stücks, sechs, acht bis zwölf oder noch mehrere Takte lang, durch solche Accorde den Hauptton festsetzen.

2) Hierauf weicht man in einen andern unmittelbar mit ihm verwandten Ton, und am natürlichsten in seine Oberdominante aus; entweder unmittelbar und durch den kürzesten Weg, oder durch einen Umweg, auf welchem man durch andere Töne durchgeht, in denen man sich aber nur einen oder ein paar Takte aufhält.

3) Nach-

3) Nachdem man in die Oberdominante des Haupttons ausgewichen ist, verweilt man wiederum etwas in derselben, je nachdem es die Länge der Stücke zu erfordern scheint, sechs, acht oder mehrere Takte, und geht denn von da ebenfalls wieder unmittelbar oder mittelbar, durch kurzes Verweilen in Zwischentönen, auf die Ober- oder Untermediante des Haupttons. (Ober- oder Untermediante heißt Ober- oder Unterterz, weil die Terz allemal in der Mitte des harmonischen Dreyklangs liegt, und ihn gleichsam von einander abtheilt.) Auch in dieser verweilt man sich, so wie vorher in der Dominante geschehen.

4) Von dieser Ober- oder Untermediante geht man wiederum auf vorherbeschriebene Weise auf andere dem Hauptton verwandte Töne, bey welchen man sich noch nicht verweilt hat, und hält sich auch darinn eine Zeitlang auf.

5) Zuletzt weicht man auf einen der vom Hauptton entlegensten Töne aus, verweilt sich ebenfalls etliche Takte darinn, und von da kehrt man durch zwey oder drey andere Töne, wobey man sich ganz kurz aufhält, wieder zu dem Hauptton zurück. Ehe man aber völlig darinn schließt, muß man die Modulation wieder auf seine Oberdominante lenken, sich darinn etwas aufhalten, und von da aus durch einen Schluß in den Hauptton, das ganze Stück endigen.

6) Wenn das Stück sehr lang ist, und der Hauptton durch das Verweilen in den Tönen, wohin man ausgewichen, etwas aus dem Gedächtniß gekommen ist, so kann man auf der Dominante des Haupttons, ehe der Hauptschluß geschieht, einen sogenannten Point d'Orgue anbringen, wodurch das Verlangen nach dem Hauptton desto lebhafter wird.

7) In

7) In diesem Fall kann man auch, nachdem schon einmal der Schluß in den Hauptton gemacht ist, noch einen Point d'Orgue anbringen, und dann den Hauptschluß wiederholen.

Diese allgemeinen Regeln der Modulation sind im Werke selbst einzeln durch passende Beyspiele erläutert, die aber unsern Auszug zu sehr vergrößern würden, wenn wir sie hier noch anführen und auszeichnen wollten. Wir müssen daher nothwendig unsere Leser aufs Werk selbst verweisen.

Achter Abschnitt. Von der Modulation in entfernte Tonarten, und von plötzlichen Ausweichungen.

Es ist schon gesagt, daß die im vorhergehenden Abschnitt enthaltenen Regeln der Modulation, bloß die dem Hauptton am nächsten verwandte Töne angehen. Hier ist diese Verwandtschaft schon ausgebreiteter und weitläuftiger; weil sich geübte Harmonisten nicht immer mit einer so eingeschränkten Art zu moduliren, begnügen, sondern in entferntere Tonarten ausschweifen, wo man bisweilen den Hauptton ganz aus dem Gehöre verliert, und doch zu rechter Zeit die Modulation wieder gegen denselben einzulenken wissen. Bisweilen kann es auch der Ausdruck nothwendig machen, plötzlich in eine etwas entfernte Tonart auszuweichen. Diese freyere und kühnere Modulation wird hier in diesem Abschnitte gelehrt. Erstlich die allmälige Ausweichung in entfernte Töne, und dann die plötzliche. Die allerplötzlichsten Ausweichungen lassen sich durch eine enharmonische Behandlung der Harmonie bewerkstelligen.

Neunter Abschnitt. Von den harmonischen und unharmonischen Fortschreitungen in der Melodie.

Lehrt die Harmonie auch in der Folge einzelner Töne.

Töne. Man hat zweyerley Gründe, warum gewisse Fortschreitungen in der Melodie verwerflich sind. Entweder streiten sie gegen die Erwartung des Gehörs, welches nach gewissen Tönen schlechterdings andere gewisse Töne erwartet, wie z. B. die Octave nach der großen Septime im Aufsteigen, und in der phrygischen Tonart, den Einklang nach der Secunde im Absteigen; oder sie sind ihres starken Dissonirens halber schwer zu treffen, wie z. B. der Tritonus F — H. Hieraus ist zu begreifen, daß die melodische Fortschreitung einer Stimme, wenn sie gleich ohne alle Rücksicht auf andere Stimmen betrachtet wird, dennoch gewissen harmonischen Regeln unterworfen seyn müsse. Diese Regeln machen den Innhalt dieses Abschnitts aus, und die Hauptregel, welche dabey zu beobachten ist, ist folgende: daß man nie durch übermäßige Intervalle fortschreite, es sey denn, daß das übermäßige Intervall auf einen Ton führe, von dem man gleich hernach, als von einem Subsemitonio einer neuen Tonica, eine Stufe aufwärts, auf dieselbe steigen könne.

Zehnter Abschnitt. Von dem einfachen Contrapunkt in zwey und mehr Stimmen. Das Wort **Contrapunkt** heißt nichts anders, als die Kunst nach den Regeln der guten Harmonie zu einem gegebenen einstimmigen Gesang noch eine oder mehrere Stimmen hinzu zu setzen. Wenn man dabey bloß auf die reine Harmonie und die gute Fortschreitung der Stimmen, so wie sie einmal hingeschrieben sind, sieht, so nennt man dieses den **einfachen Contrapunkt**; werden aber die Stimmen so gesetzt, daß man eine oder mehrere, ohne die Reinigkeit der Harmonie zu verletzen, höher oder tiefer nehmen kann, so daß alle Töne um eine Secunde, Terz, Quart u. s. f. herauf oder herunter gesetzt werden können, so nennt man diese Art zu setzen, den doppel-

ten

ten Contrapunkt. Hier ist aber bloß vom einfachen die Rede, welcher zwey = drey = vier = oder mehrstimmig seyn kann, und im Grunde nicht anders als eine Folge von vollständigen Accorden anzusehen ist. Die Haupterfordernisse dabey sind folgende: 1) Die Accorde müssen in einem guten Zusammenhang, nach den Regeln der Harmonie auf einander folgen; 2) Jede Stimme muß für sich allein auch einen fließenden Gesang, und eine reine Fortschreitung haben; 3) mehrere Stimmen zusammen müssen rein klingen, und in der Fortschreitung nichts unangenehmes haben. Wenn in einem Tonstücke diese Erfordernisse nicht erfüllt sind, so kann es vornehmlich von vier Ursachen herrühren: 1) Von dem Mangel des Zusammenhangs; 2) von der unmittelbar auf einander folgenden Wiederholung vollkommener Consonanzen, der Octaven, Quinten, die zwo Stimmen gegen einander machen, welches dem Gesang etwas leeres, unbestimmtes und daher unangenehmes giebt; 3) aus den schweren und unharmonischen Fortschreitungen in einer Stimme, und 4) aus den unharmonischen Querständen zwoer Stimmen. Als Muster einer reinen Harmonie im einfachen Contrapunkt, werden, nachdem vorher die besondern Fälle einzeln erklärt worden sind, Choräle gegeben, eine Methode, nach welcher auch der sel. Capellmeister Joh. Seb. Bach den einfachen Contrapunkt lehrte, und welche gewiß die beste ist. Hr. K. kann auch daher jungen Tonsetzern nicht genug empfehlen, die vielstimmigen Sachen dieses Mannes, nebst den Werken eines Händels und Grauns, mit anhaltendem Fleiße zu studiren.

Hr. K. hält den zwey = und dreystimmigen Contrapunkt für schwerer, als den vierstimmigen; er handelt daher auch den vierstimmigen zuerst ab, und geht sodann erst zum drey = und zweystimmigen fort. Sein Grund

ist der: da die vollständige Harmonie vierstimmig ist, folglich in den zwey- und dreystimmigen Sachen immer etwas an der vollständigen Harmonie fehlen muß, so kann man nicht eher mit Zuverläßigkeit beurtheilen, was in den verschiedentlich vorkommenden Fällen von der vollständigen Harmonie wegzulassen sey, bis man eine vollkommene Kenntniß des vierstimmigen Satzes hat. Wir denken, dieser Grund ist einleuchtend genug, um die Methode des Hrn. K. zu rechtfertigen, und gegen Einwendungen zu sichern.

Der zweystimmige Satz ist der schwerste, und muß, wenn er ächt und gut seyn soll, immer so eingerichtet werden, daß man die dritte Stimme nicht dabey vermisse.

Noch schwerer aber ist es, ohne die geringste Begleitung, einen einfachen Gesang so harmonisch zu schreiben, daß es nicht möglich sey, eine Stimme ohne Fehler beyzufügen; nicht einmal zu rechnen, daß die hinzugefügte Stimme höchst ungeschickt und unsangbar seyn würde. In dieser Art hat man von Joh. Seb. Bach, ohne einiges Accompagnement, 6 Sonaten für die Violin, und 6 für das Violoncell.

Der vielstimmige Satz, zu fünf, sechs und mehr Stimmen hat weniger Schwierigkeit, weil es dabey in den Mittelstimmen nicht mehr auf die größte Reinigkeit ankömmt, und sowohl häufige verdeckte Quinten und Octaven, als auch offenbare in der Gegenbewegung in demselben so vorkommen können, daß der Uebelklang, den sie in Sachen von wenig Stimmen verursachen, durch die andern Stimmen bedeckt und unmerklich wird. Was übrigens dabey zu beobachten ist, wird in diesem Abschnitt nicht nur noch gelehrt, sondern es werden auch noch einige fünf und sechsstimmige Choräle als Muster und Beyspiele gegeben.

Eilfter Abschnitt. Von dem verzierten oder bunten einfachen Contrapunkt. Hr. K. vergleicht hier den Gesang mit dem Gange des Menschen, und findet, daß der schlechte, plane Gesang, den man Choralgesang nennt, dem gemeinen Gang gleiche, welcher mit gleichen Schritten fortrückt; der verzierte Gesang hingegen, mit dem zierlichen Gange eine Aehnlichkeit habe, der beym Tanzen vorkommt, wo jeder Schritt seine Verzierung hat. Auch findet es Hr. K. für die Musik sehr wichtig, daß man diese Aehnlichkeit wohl fasse, und sich recht vorstelle, weil die wesentlichsten Eigenschaften des zierlichen Gesangs aus dieser Vergleichung am deutlichsten zu erkennen sind. — Uebrigens sind im Verfolg dieses Abschnitts nicht nur die verschiedenen Gattungen des verzierten Contrapunkts, nebst den Regeln, wonach er zu behandeln ist, ausführlich angegeben und gelehrt, sondern es sind auch Beyspiele und Muster, nebst einigen Exempeln eingerückt, aus welchen man sehen kann, wie ein verzierter einfacher Contrapunkt aussieht, wenn er von seinen Verzierungen entblößt, und auf seine einfachern Bestandtheile zurück geführt ist.

Auf diesen Abschnitt folgt noch eine Zugabe, die den Leser auf eine dreystimmige dem Werke angehängte Fuge aufmerksam macht, bey welcher auf Nebensystemen sowohl der Fundamentalbaß, als auch die zufälligen Dissonanzen, oder Vorhälte in Noten bemerkt sind. Man lernt hieraus, auf welche Weise ein Tonstück in seine wesentlichen Grundaccorde aufgelöst werden muß. Das nähere hierher gehörige wird indessen in dem folgenden Werke ausführlicher gelehrt, weswegen wir auch hier eine weitläuftigere Anzeige desselben versparen.

Die ebenerwähnte Fuge hat einen unserer gründlichsten Tonsetzer, den Hrn. Organist Hofmann in Breslau veranlaßt, Hrn. Kirnberger zu ersuchen, eine ge-

wisse bekannte Bachische Fuge auf die nämliche Art, auf ihre simpeln Grundaccorde zurück zu führen. Dieß nöthigte den Hrn. Verf. nun gleichsam, sein ganzes Glaubensbekenntniß von der Harmonie abzulegen, und besonders die Lehre von den Grundaccorden nach seiner Art systematisch aus einander zu setzen. Da bisher so häufig geglaubt worden, daß man diese einfache Lehre von der Harmonie dem Rameau zu danken habe, und doch nichts gewisser ist, als daß eben diese Lehre von den Grundaccorden, und der aus ihren Verwechslungen entstehenden Mannichfaltigkeit, alten deutschen Setzern, lange ehe Rameau geschrieben, besser und gründlicher als ihm bekannt gewesen ist; so sagt Hr. K., Rameau habe diese Lehre mit so vielen Ungereimtheiten angefüllt, daß man sich billig wundern müsse, wie dergleichen Extravaganzen unter uns Deutschen Glauben, und sogar Verfechter haben finden können, da wir doch beständig die größten Harmonisten unter uns gehabt, deren Art mit der Harmonie umzugehen, gewiß nicht nach Rameaus Lehrsätzen zu erklären war. Er sagt ferner: man sey hierinn so gar so weit gegangen, daß man lieber einem Bach die Gründlichkeit seines Verfahrens in Ansehung der Behandlung und Fortschreitung der Accorde abgesprochen, als zugegeben habe, der Franzose habe fehlen können. Dieß ist die Veranlassung zu dem Werkchen: **die wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie.**

In der That können wir uns nichts einfacheres und und einleuchtenders gedenken, als dieses System der Harmonie. Alle harmonische Schwierigkeiten werden dadurch ganz leicht aufgelöst, und überhaupt alle Werke unserer größten Harmonisten verständlich gemacht, und sichtbar, woran man eigentlich die schlechten Harmonisten zu erkennen habe. Wir wollen jedoch ohne fernere Anmerkun-

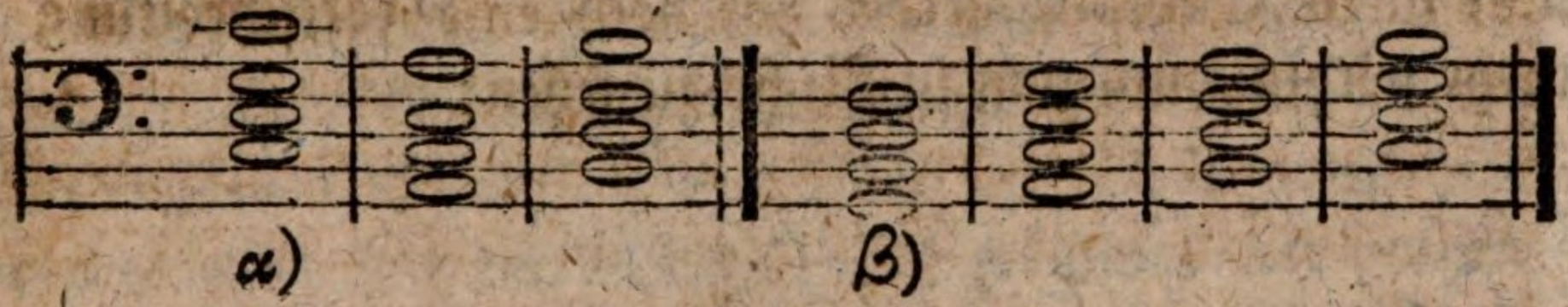
gen

gen die Hauptgrundsätze, worauf dieses System erbaut ist, so kurz wie möglich auszeichnen.

Die ganze Harmonie besteht nur aus zween Grundaccorden, die der Ursprung aller andern Accorde sind, und auf welche sich alles, was nach dem reinen Satz gesetzt ist, zurück führen läßt. Diese sind:

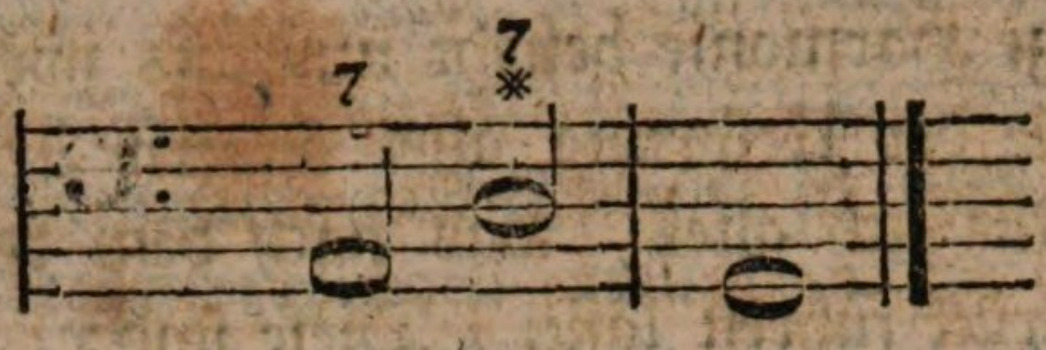
α) der consonirende Dreyklang, der entweder hart, oder weich, oder vermindert ist; und

β) der dissonirende wesentliche Septimenaccord, der viererley Zusammensetzungen fähig ist; entweder besteht er aus der kleinen Septime mit der reinen Quinte, und großen oder kleinen Terz; oder mit der falschen Quinte und kleinen Terz; oder aus der großen Septime mit der reinen Quinte und großen Terz.

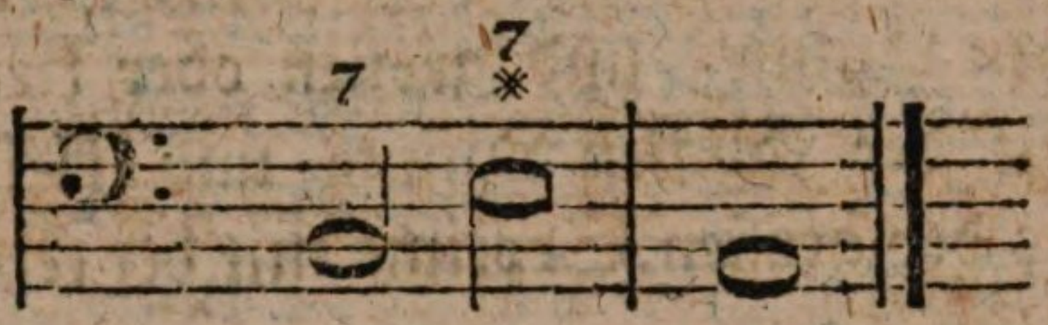


Von diesen Grundaccorden ist immer der vorhergehende an Harmonie vollkommener, als der darauf folgende. Der Grad der Unvollkommenheit läßt sich daraus am besten beurtheilen, wenn man untersucht, wie früh oder wie spät ein Accord in der Harmonie eine vollkommene Ruhe bewirke. So führt die Fortschreitung des ersten Septimenaccords unmittelbar zu dem Dreyklang der Tonica, und bewirkt sodann eine völlige Ruhe:

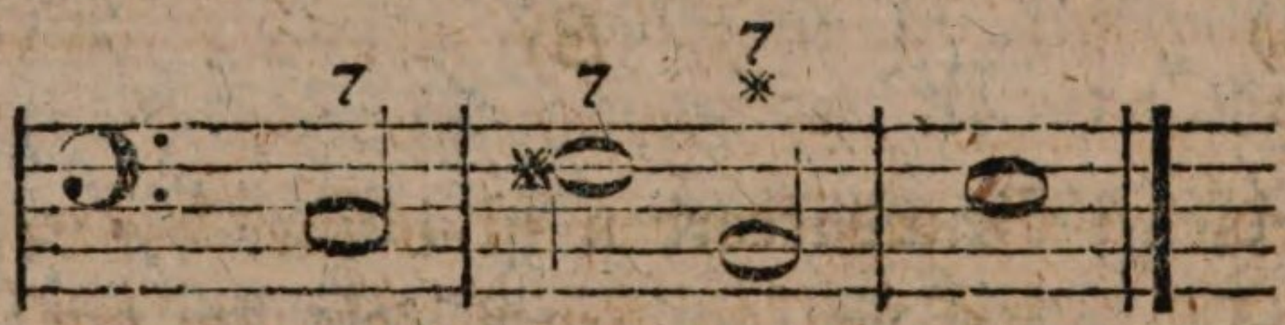
Die Fortschreitung des zweyten aber führt erst auf die Dominante:



und ist daher weniger vollkommen, als die erste, aber doch vollkommener, als der dritte Septimenaccord, der nicht wie der zweyte zu einer Durcadenz, sondern zu einer Mollcadenz führt:



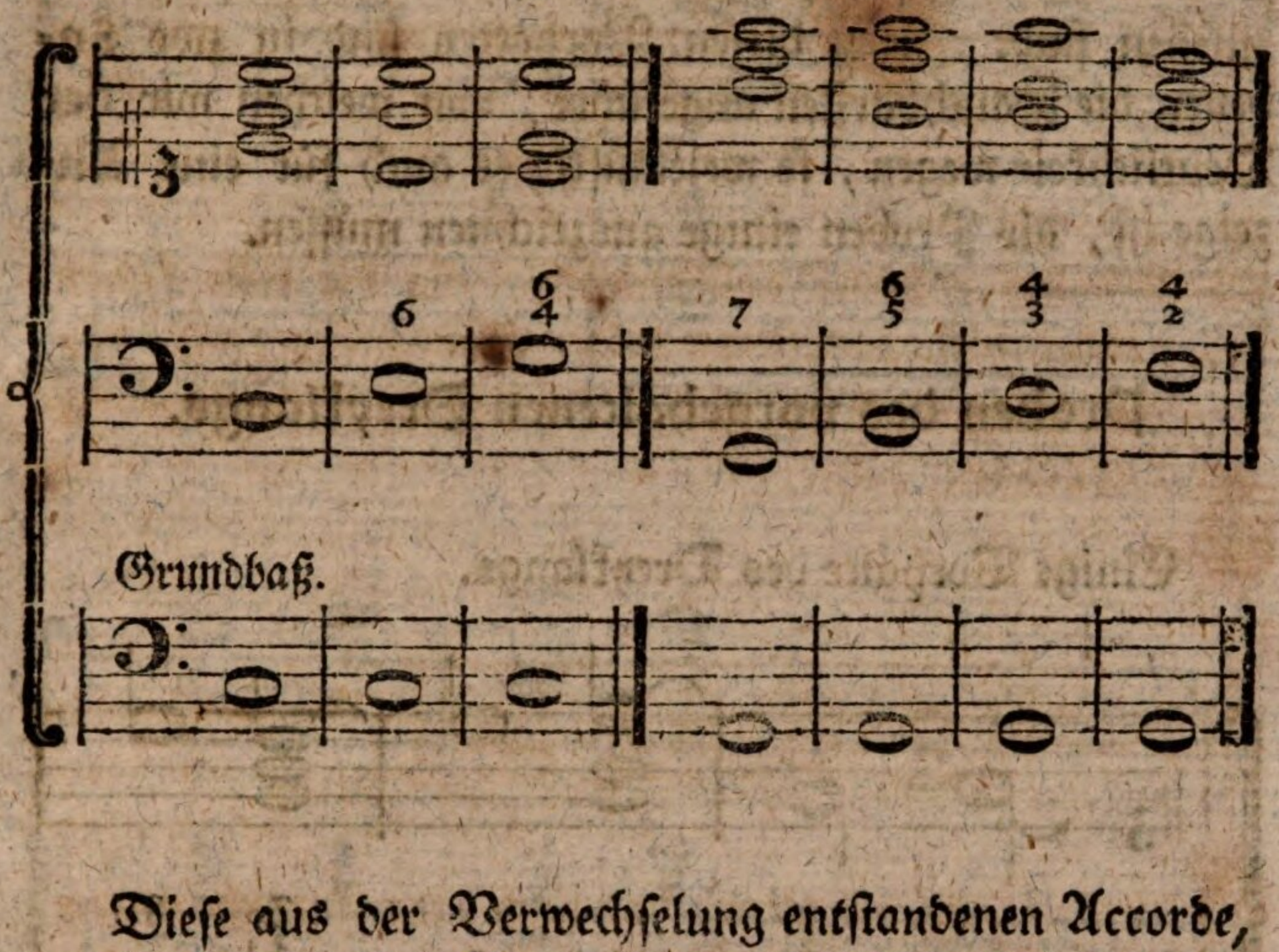
Der vierte Septimenaccord hat noch eine Fortschreitung mehr nöthig, um uns in Ruhe zu setzen:



und ist daher der unvollkommenste von allen.

Jeder wesentlich zu diesen Grundaccorden gehörige Ton kann versezt, d. i. zur Baßnote gemacht werden. Da nun ein jeder Accord von dem untersten Ton desselben seine Bestimmung erhält, so entstehen aus dieser Versetzung verschiedene andere, an Gestalt und Kraft von ihren Grundaccorden verschiedene Accorde, die alsdenn versetzte oder verwechselte Grundaccorde sind, deren

deren Grundbaß der nämliche ist. Diese Versetzungen sind folgende:



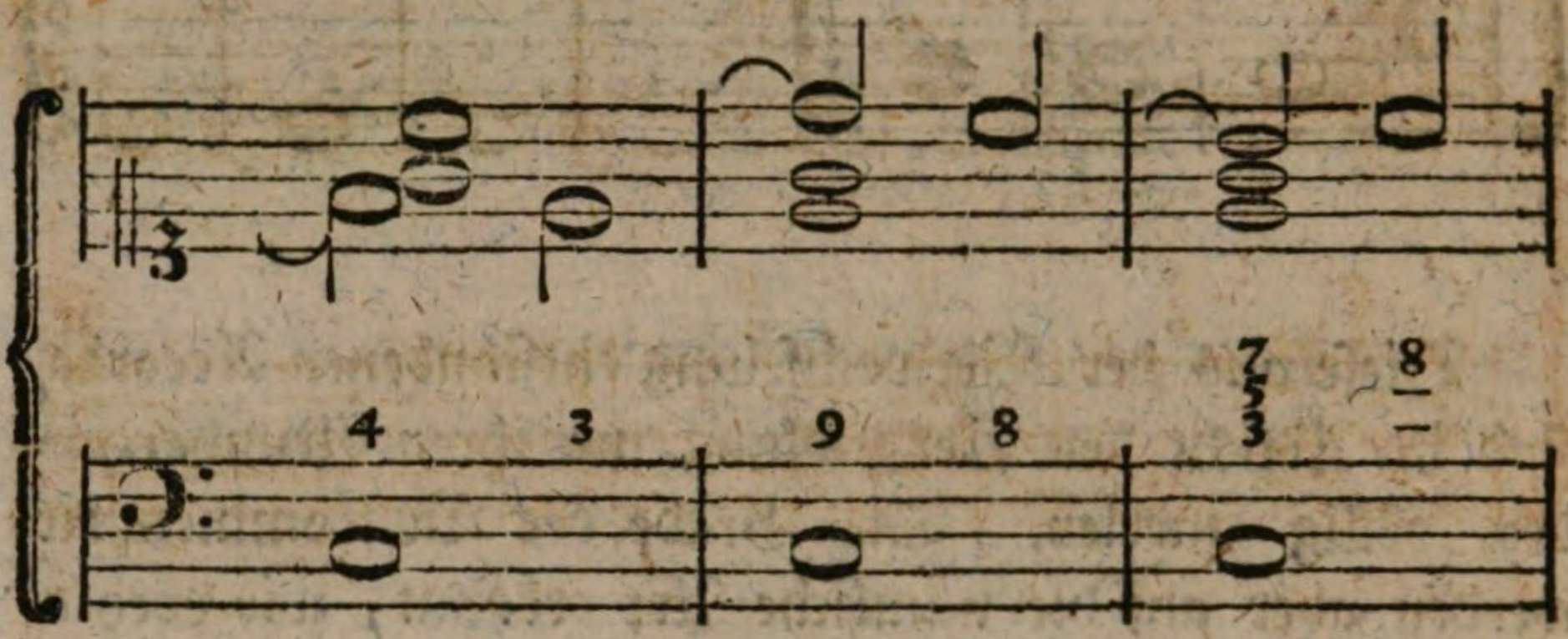
Diese aus der Verwechselung entstandenen Accorde, sind in Absicht der Behandlung mit ihren Grundaccorden völlig einerley. Die Grade der Vollkommenheit werden aber auf die nämliche Art erkannt, wie vorhin bey den Septimenaccorden gezeigt worden ist. Diese verschiedenen Grade der harmonischen Vollkommenheit, sowohl der Grundaccorde an sich selbst, als deren Verwechslungen, bewirken in der Harmonie eine wunderbare Mannichfaltigkeit, die einen großen Einfluß in den musikalischen Ausdruck hat, und ohne welche die Musik allen Reiz verlieren würde.

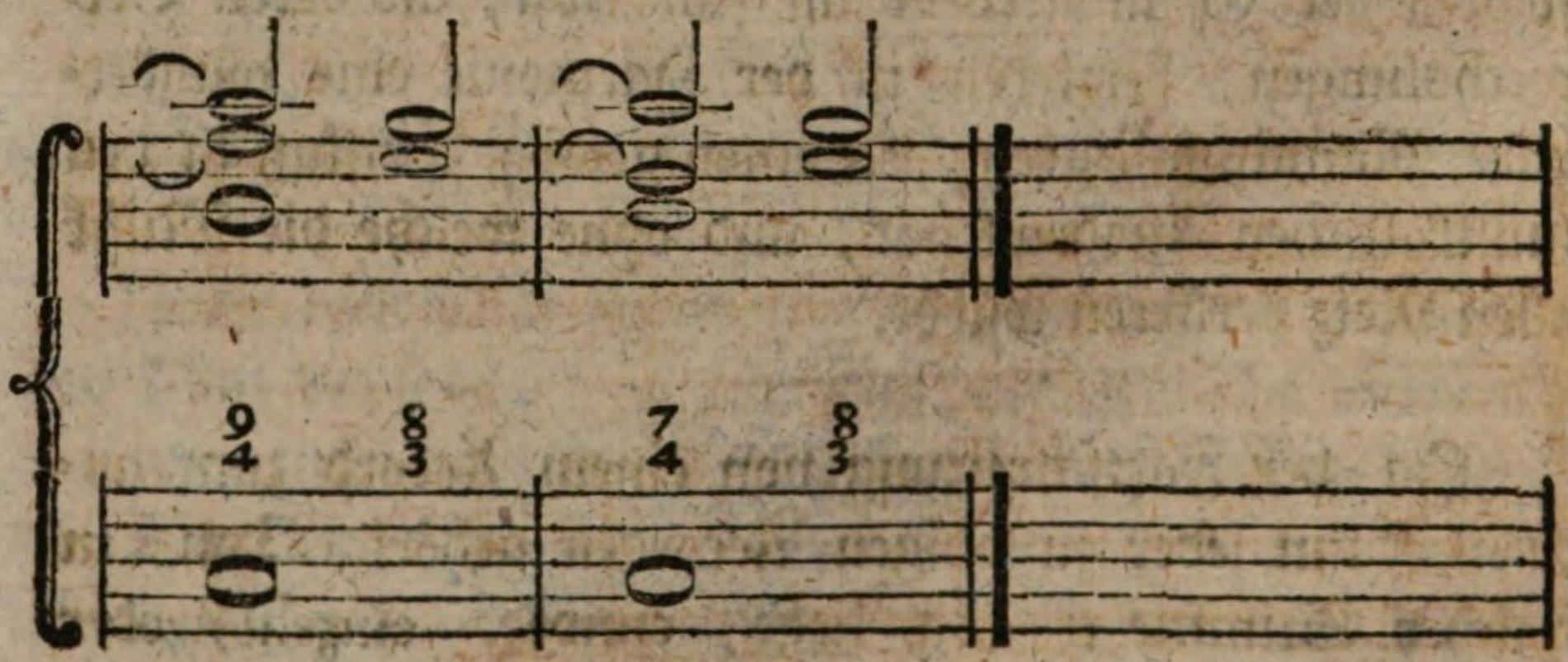
In der Fortschreitung von einem Accord zum andern, kann jeder zu obigen Accorden gehörige Ton, in welcher Stimme er auch liege, entweder einzeln, oder mit andern zugleich, von oben oder von unten durch einen vorhergehenden Ton aufgehalten werden, der alsdenn

dissonirt, und bald darauf in seine wesentliche Lage treten, oder resolviren muß. Hieraus entstehen eine Menge dissonirender Accorde, deren Resolution in demselben Grundaccorde geschieht, von dem sie, wie Vorhälte anzusehen sind. Von diesen Vorhälten sind in zwo Tabellen die brauchbarsten angeführt, von welchen wir der Deutlichkeit wegen, so weitläuftig es auch für eine Anzeige ist, als Proben einige auszeichnen müssen.

Proben des vorgehaltenen Dreyklangs.

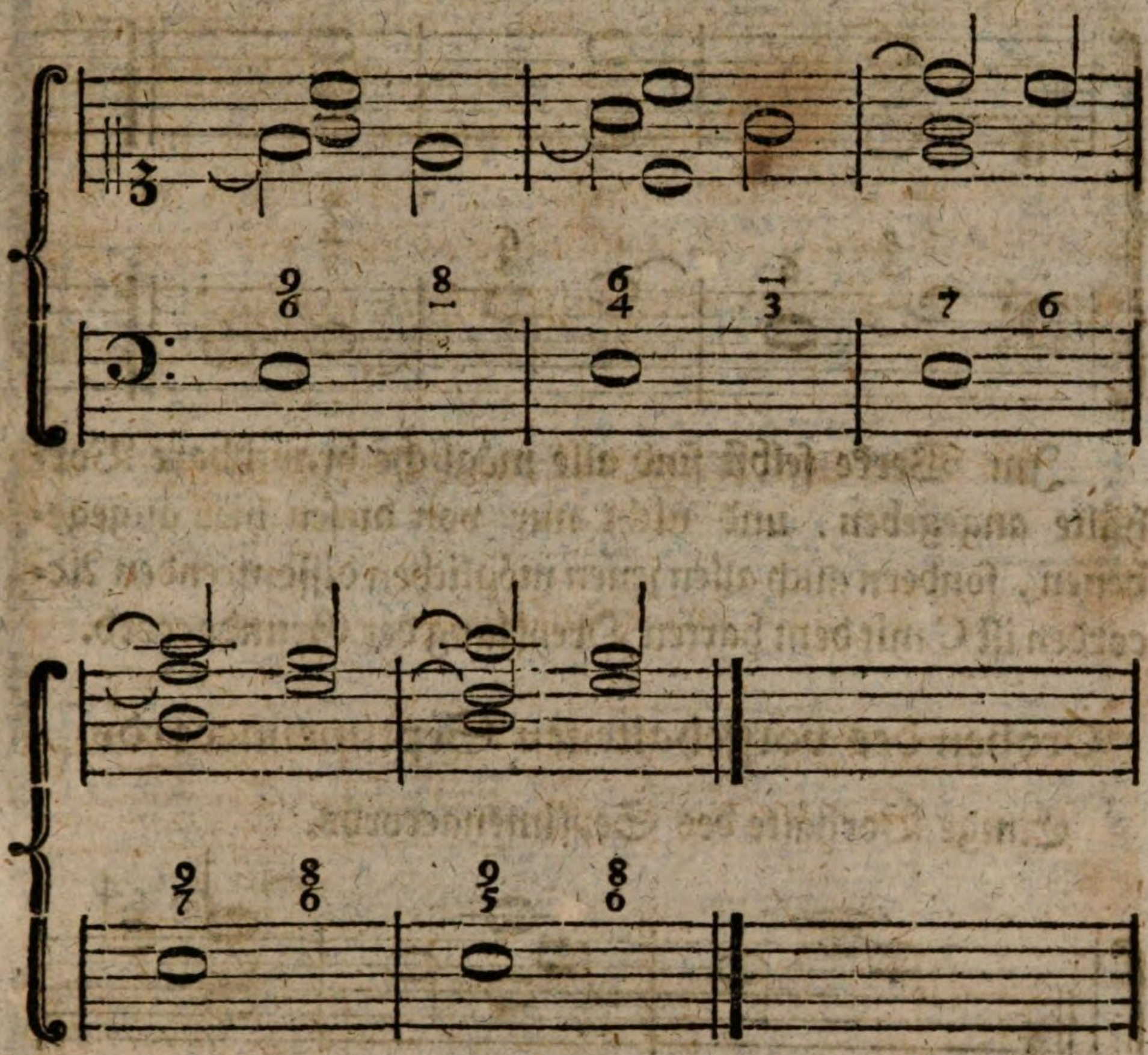
Einige Vorhälte des Dreyklangs.



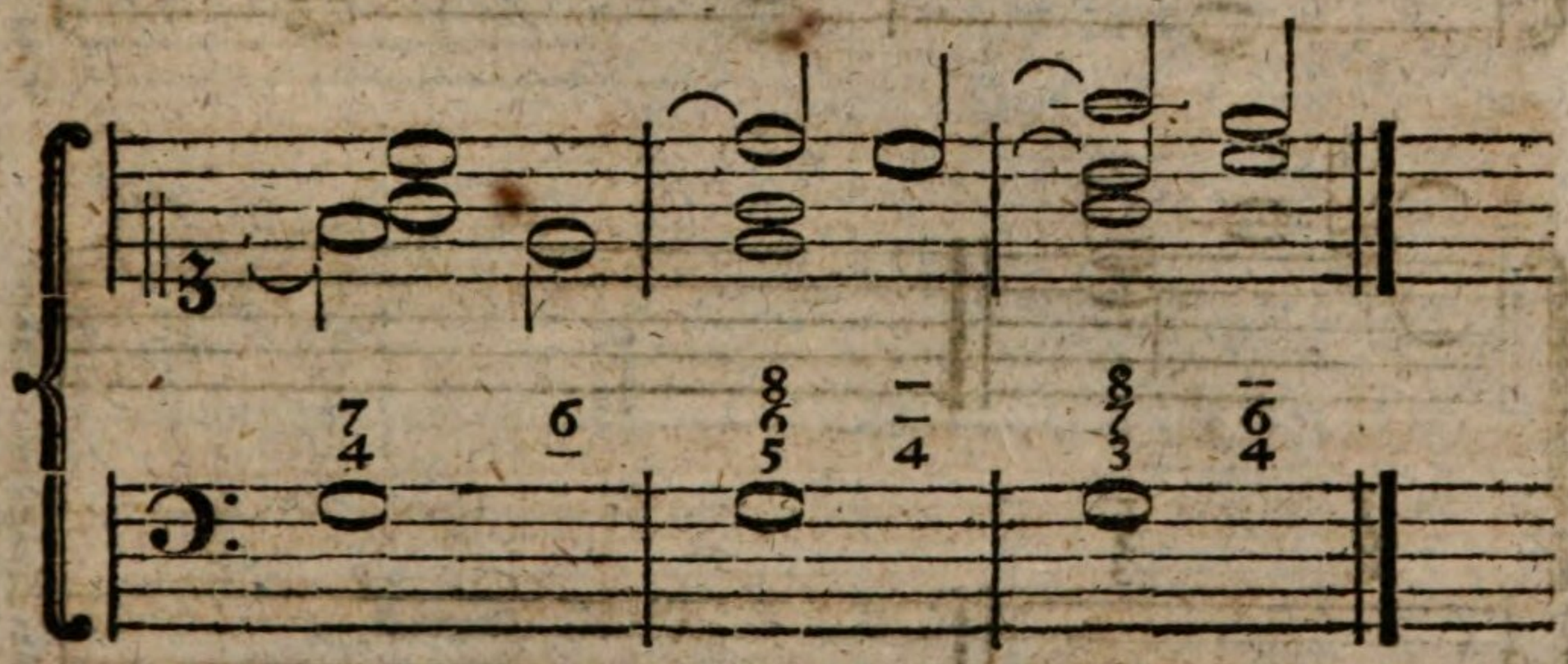


Einige

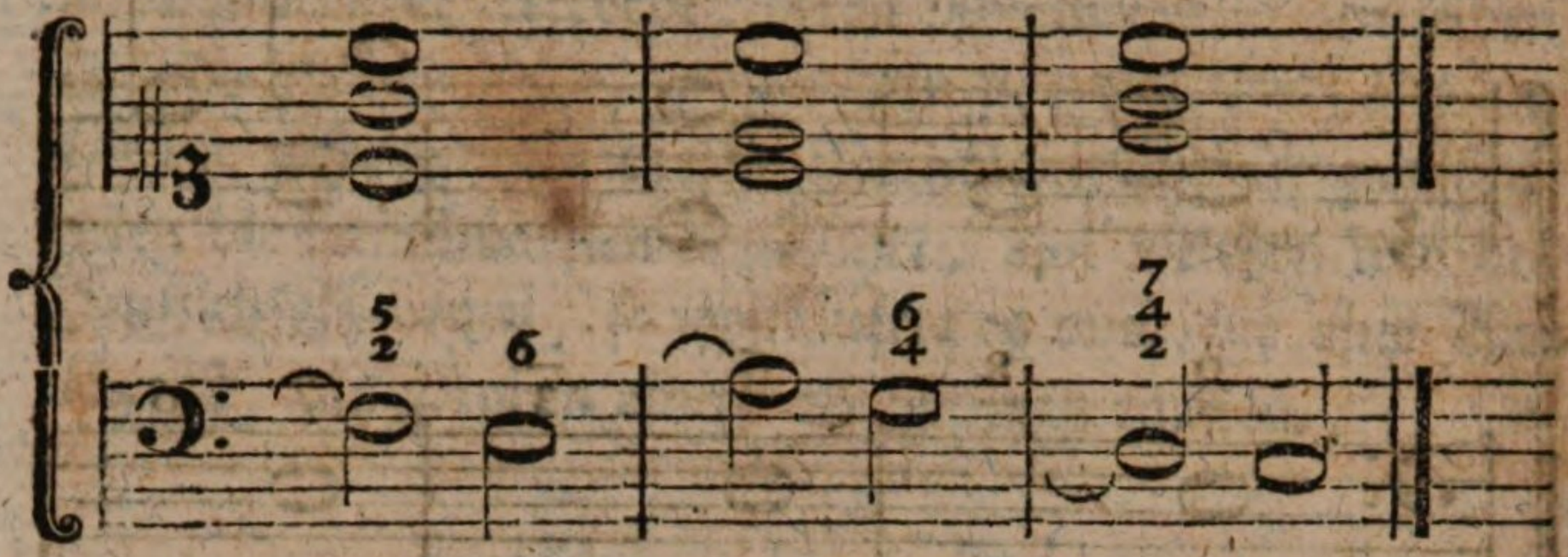
Einige Vorhälte des Sextenaccords.



Einige Vorhälte des Quartsextenaccords.



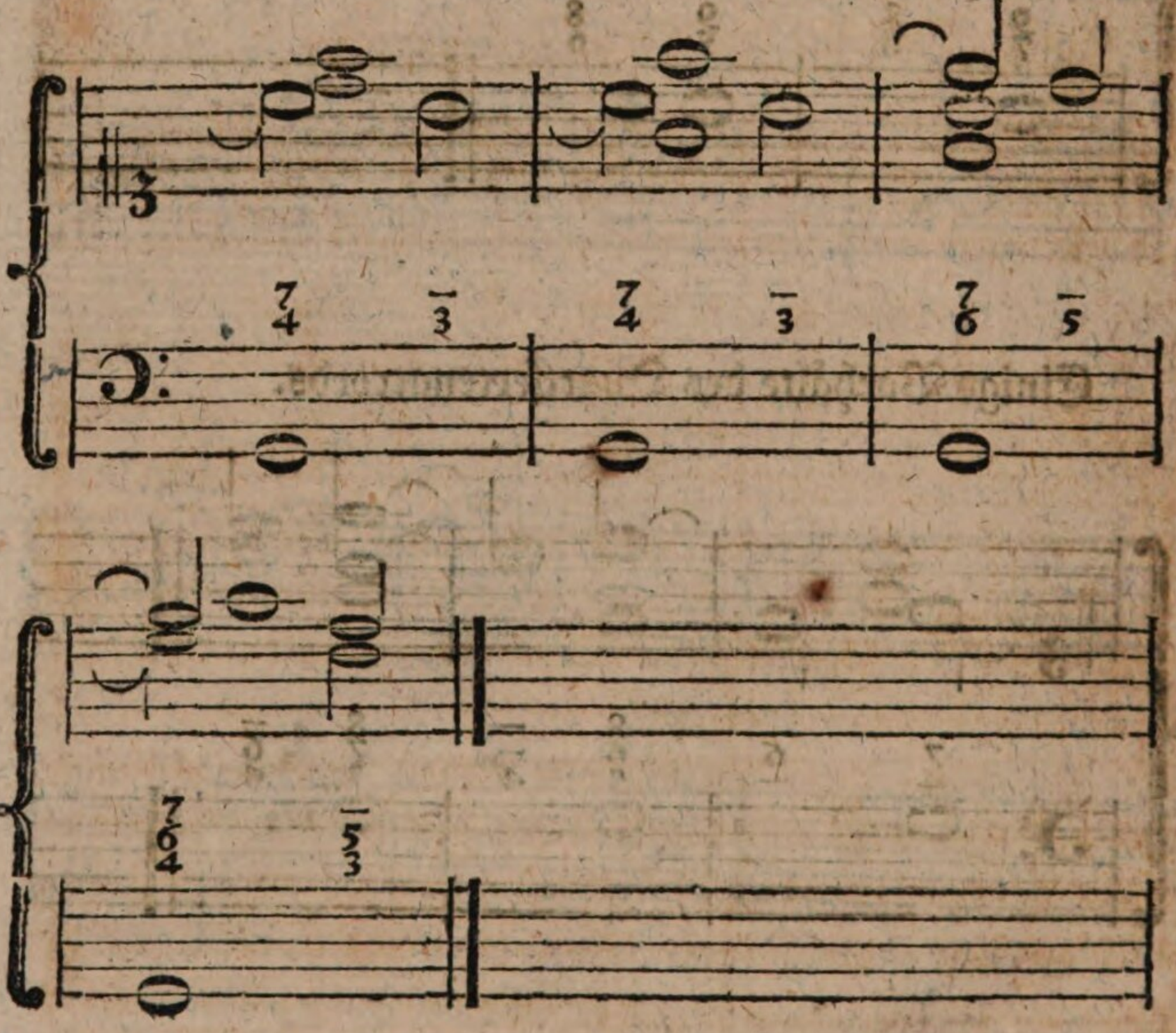
Der consonirende Accord, wenn der Vorhalt im Baß ist.



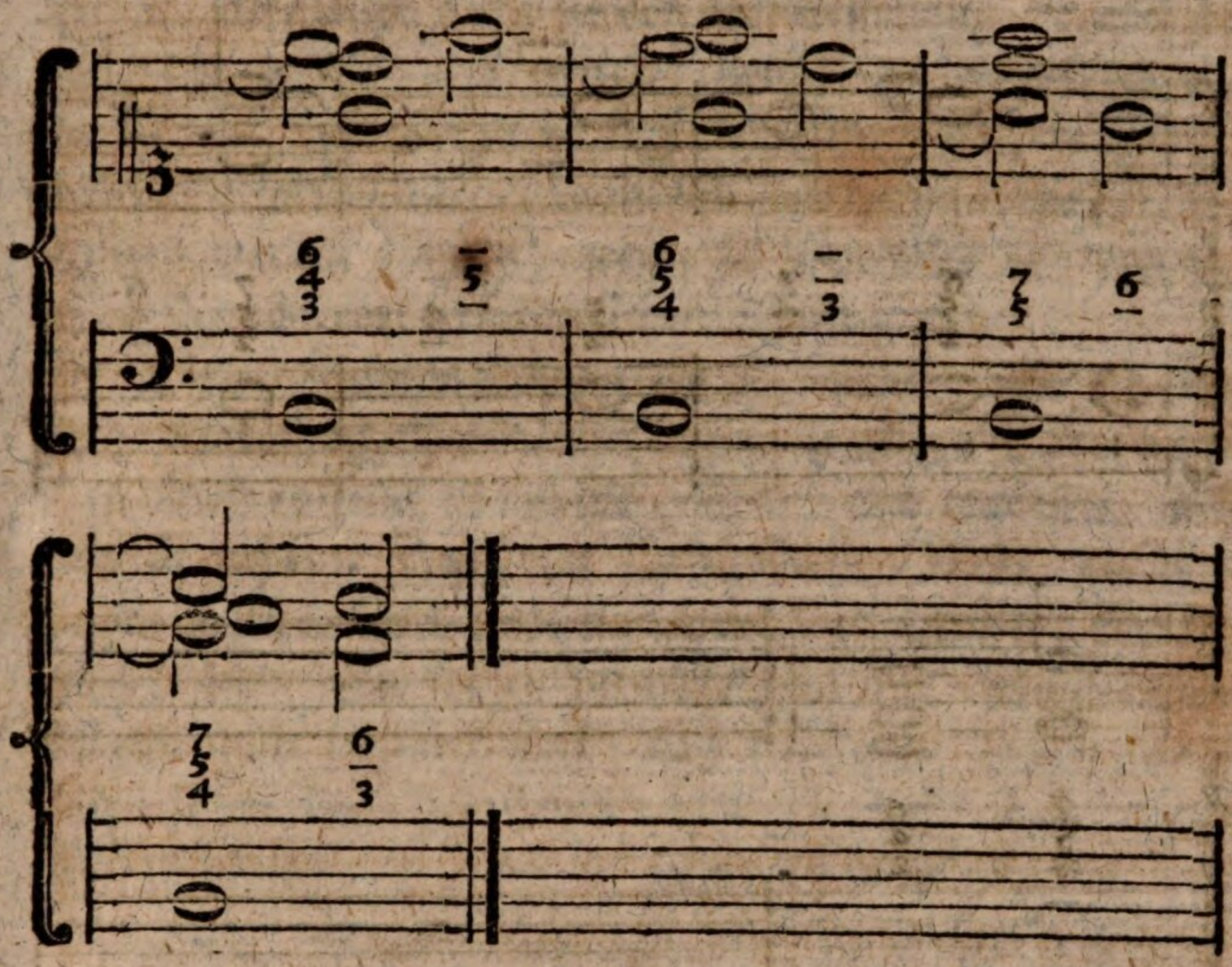
Im Werke selbst sind alle mögliche brauchbare Vorhälte angegeben, und nicht nur von diesen hier angegebenen, sondern auch allen jenen möglichen dissonirenden Accorden ist C mit dem harten Dreyklang der Grundaccord.

Proben des vorgehaltenen Septimenaccords.

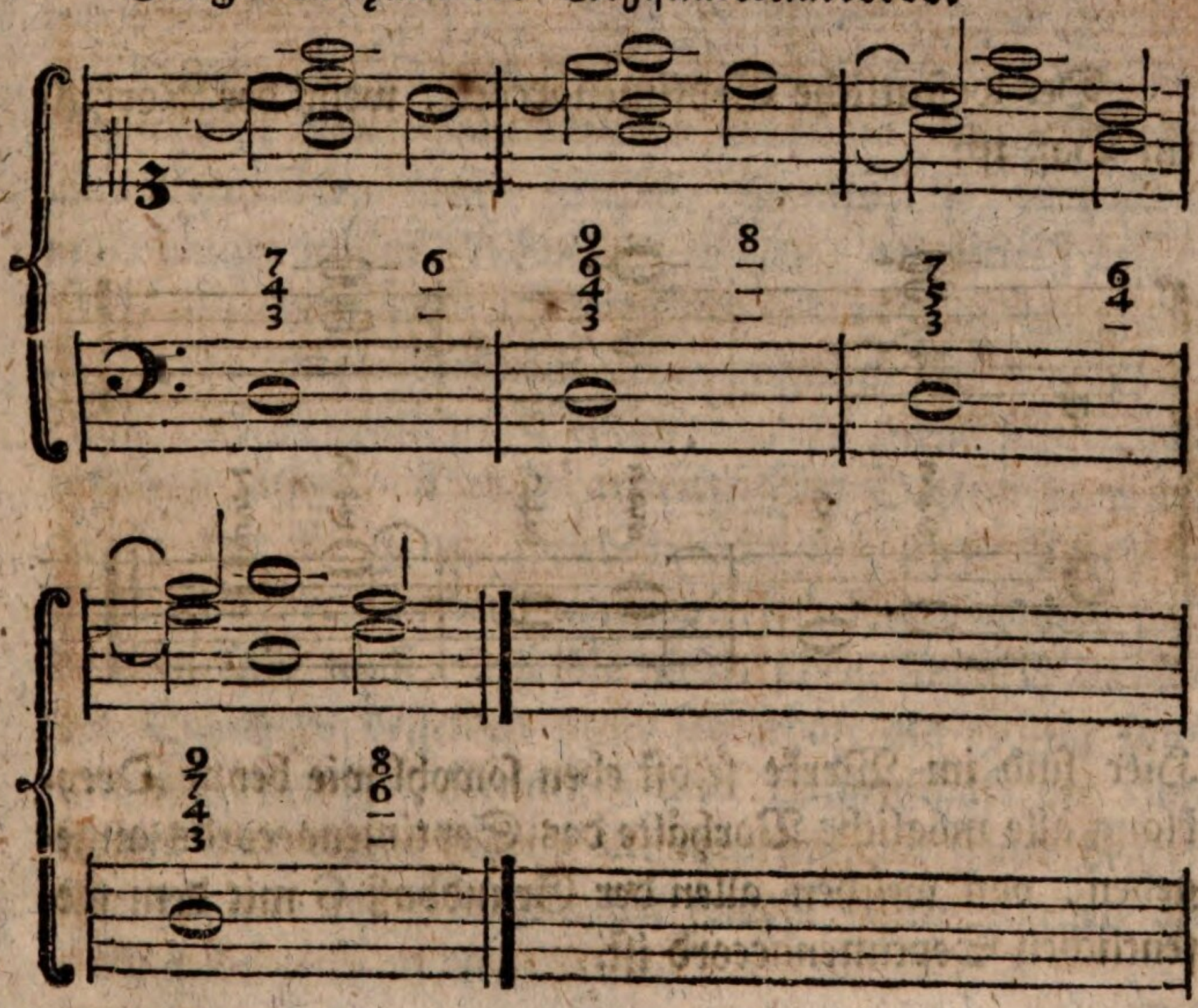
Einige Vorhälte des Septimenaccords.



Einige Vorhälte des Quintsextenaccords.

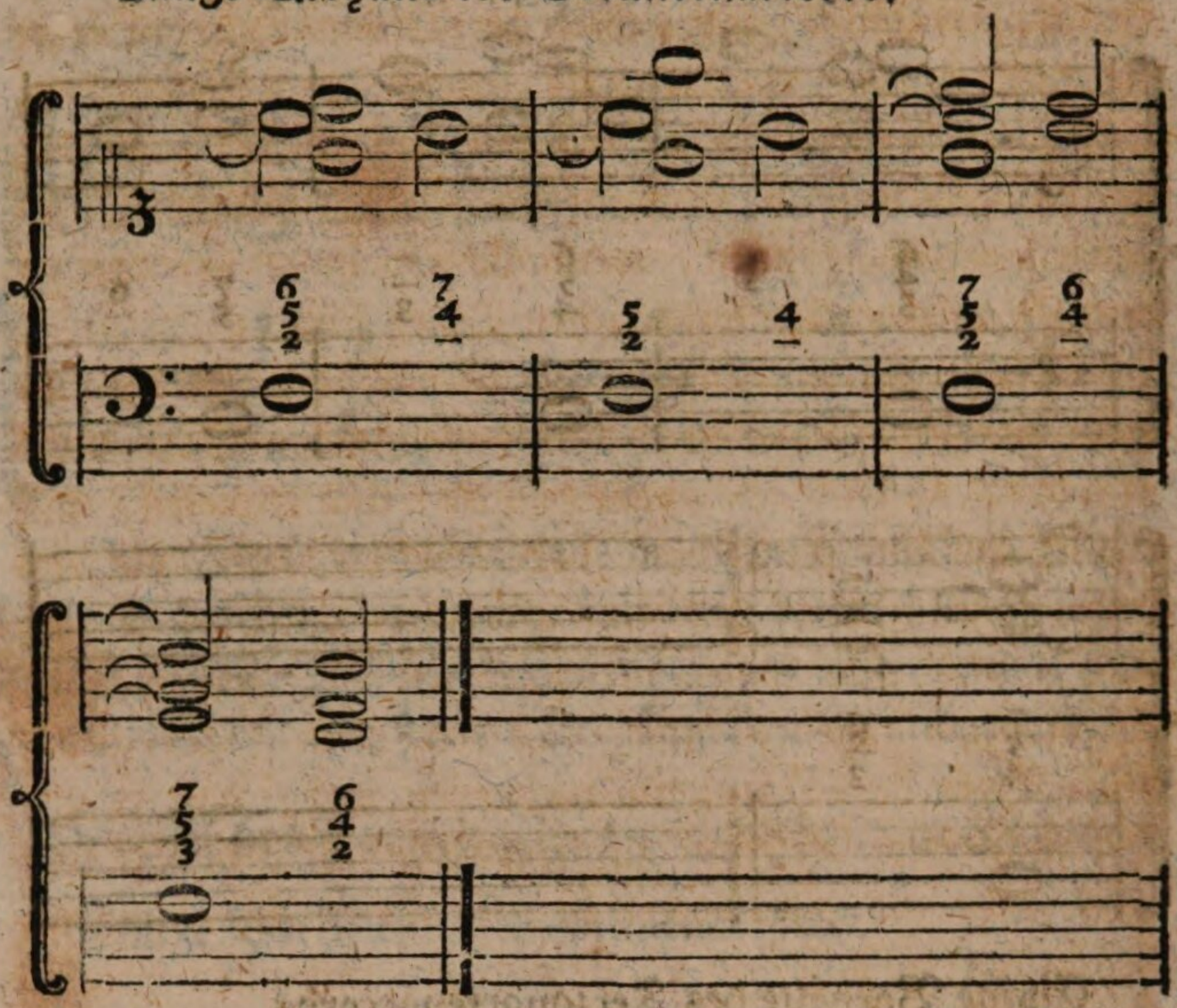


Einige Vorhälte des Terzquartenaccords.

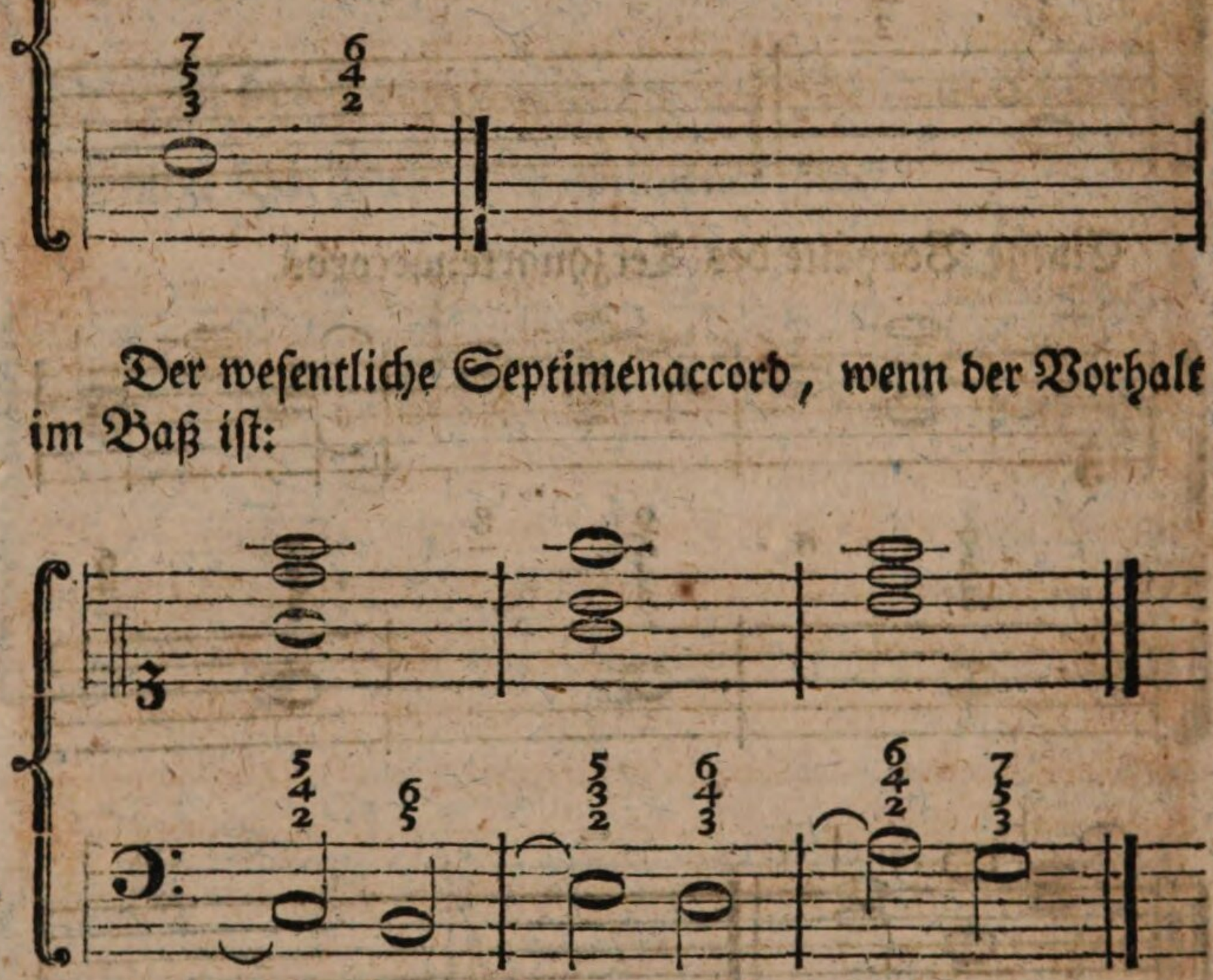


Einige

Einige Vorhälte des Secundenaccords.



Der wesentliche Septimenaccord, wenn der Vorhalt im Baß ist:



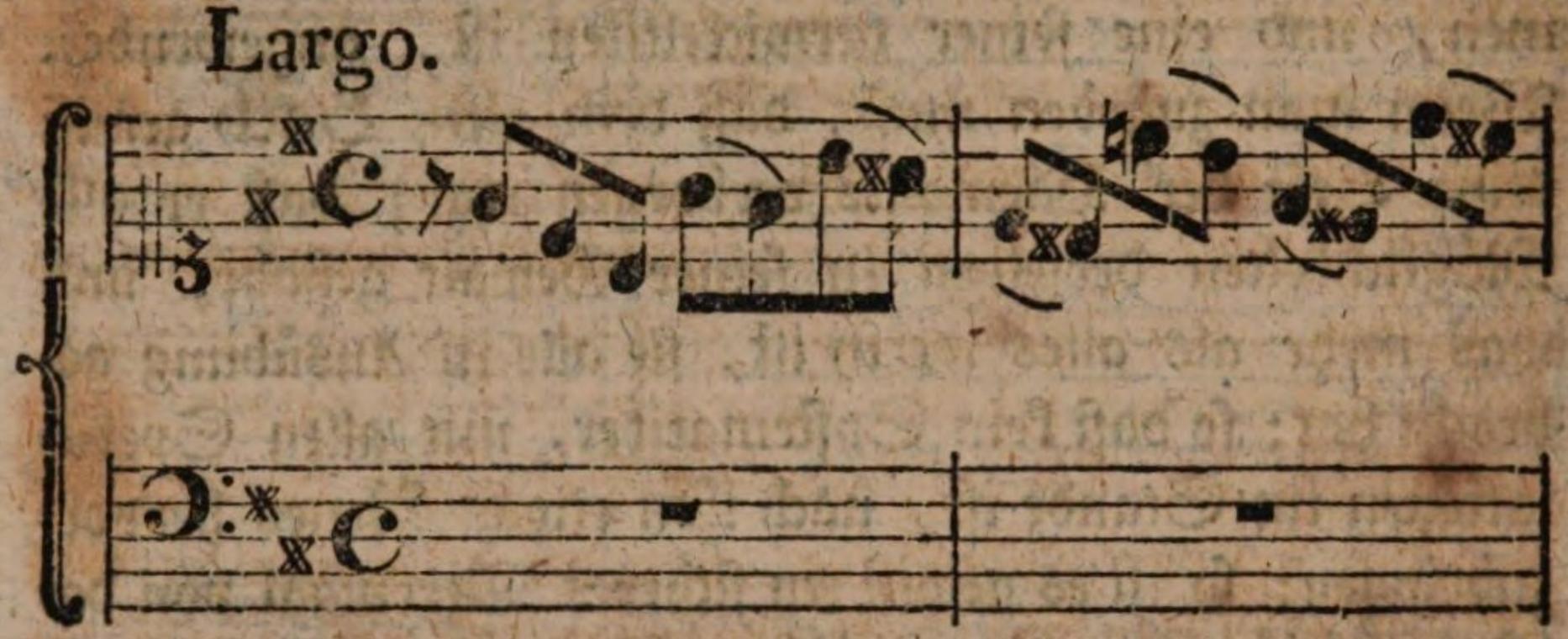
Hier sind im Werke selbst eben sowohl wie beym Dreyklang alle mögliche Vorhälte des Septimenaccords angegeben, von welchen allen der Grundbaß G mit dem wesentlichen Septimenaccord ist.

Alle durch Vorhälte entstehende Dissonanzen nennt Hr. K. zufällige, um sie von der Dissonanz der Septime, die er die wesentliche nennt, zu unterscheiden. Aus allem diesem erhellt, daß alle Intervalle, auch die, welche ursprünglich consonirend sind, zufällige Dissonanzen werden können, wenn sie Vorhälte vor den zu dem Grundaccord erforderlichen Tönen sind.

Dieser Zusammenhang der Harmonie, und die einfache Auflösung aller möglichen harmonischen Sätze, wird nun durch einzelne Beyspiele erläutert und erwiesen, und endlich auf eine Fuge von Joh. Seb. Bach, die aus dessen sogenanntem wohltemperirten Clavier genommen, und eine seiner verwickeltsten ist, angewendet. Wenn man zugeben muß, daß dem alten Bach gewiß keine Tiefe der Harmonie verborgen war; daß er alle Möglichkeiten derselben in seiner Gewalt gehabt, und was mehr als alles werth ist, sie alle in Ausübung gebracht hat; so daß kein Systematiker, mit allen Spekulationen im Stande ist, nach ihm etwas Neues hervorzubringen; so ist es gewiß ein sicheres Merkmaal von der Richtigkeit dieses harmonischen Systems, daß sich alle Ausarbeitungen dieses großen Mannes, so verwickelt auch einige anfänglich scheinen mögen, vermittelst desselben, auf einen natürlich fortschreitenden Grundbaß, und auf zwey simple Grundaccorde, nämlich auf den Dreyklang und wesentlichen Septimenaccord zurück führen und erklären lassen. Das Rameauische System verwirft daher Hr. K. ganz, welches nicht nur diese Vortheile nicht gewährt, sondern auch wirklich schon dadurch verdächtig seyn muß, daß die praktischen Ausarbeitungen des Erfinders desselben mehr fehlerhaft als richtig sind, und weit weniger Kenntniß und Wissenschaft der Harmonie verrathen, als die Ausarbeitungen seiner bessern Vorgänger und Zeitgenossen sowohl seiner eigenen als auch anderer Nationen.

Die

Die hier vom Hrn. K. aufgelöste Fuge, hat übrigens bis auf diesen Tag auch großen Männern unserer Zeit unauflöslich geschienen, und kann daher desto besser zum Beweise dienen, daß die hier erläuterten Grundsätze der Harmonie nicht allein die wahren, sondern auch die einzigen sind, nach welchen man die harmonischen Ausarbeitungen dieses größten Harmonisten aller Zeiten erklären und auflösen kann. Die Fuge steht im ersten Theil des besagten wohltemperirten Claviers, und das Thema derselben ist folgendes:



Außer dieser Fuge ist auch noch ein leichteres Präludium von eben diesem Verfasser angehängt, und der erste Theil desselben in seine Grundaccorde aufgelöst; den

zweyten

zweyten Theil desselben aber hat Hr. K. unaufgelöst gelassen, um Anfängern, denen die harmonischen Künste noch nicht recht geläufig sind, zu eigenem Nachdenken Gelegenheit zu geben. Das Präludium ist im A moll, und findet sich im zweyten Theil des sogenannten wohltemperirten Claviers. So viel vom zweyten Werkchen des Hrn. K. —

Der zweyte Theil der Kunst des reinen Satzes ist in zwo besondern Abtheilungen herausgekommen. In dem ersten Theile des Werks sind die Tonleitern, und die in jeder liegenden Intervalle; in Absicht auf die Harmonie aber, die Modulation, und richtige harmonische und melodische Fortschreitung der Töne, genau und vollständig abgehandelt. Hier in diesem zweyten Theile kömmt Hr. K. auf die besondern Eigenschaften des Gesangs, oder der Melodie, wodurch sie ihren Charakter und Ausdruck erhält. Da nun dieser Charakter von der Wahl der Tonart, von der Folge der Harmonien, von der Art der Modulation, von der Bewegung, dem Rhythmus und dem Takt abhängen, so sind dieses die Hauptpunkte, worüber sich der Hr. Verfasser hier ausbreitet. — Da aber unsere neuere Musik in den vornehmsten und wichtigsten Stücken aus mehrern Melodien, die zugleich fortschreiten, und im Grunde doch nur einen, aber vielstimmgen Gesang ausmachen, besteht; so hat der Hr. Verf. auch die verschiedenen Mittel anzeigen müssen, wodurch ein solcher vielstimmiger Gesang bey der wahren Einheit auch die nöthige Mannichfaltigkeit erhält; und dieses hat ihn auf die ausführliche Behandlung des doppelten Contrapunkts geführt.

Um indessen unsere Anzeige nicht allzuweitläuftig zu machen, zeichnen wir nur ganz kurz den Innhalt dieser zwo Abtheilungen des zweyten Theils nach seinen verschiedenen

schiedenen Abschnitten aus. Dieß kann dem Leser schon hinlänglich zeigen, was er davon zu erwarten hat.

Erster Abschnitt. Von den verschiedenen Arten der harmonischen Begleitung zu einer gegebenen Melodie; 1) in Absicht auf ihre Richtigkeit, 2) in Absicht auf den Ausdruck.

Zweyter Abschnitt. Von der Tonleiter, und den daher entstehenden Tönen und Tonarten. 1) Von den Tonarten der Alten. 2) Von den Tönen und Tonarten der neuen Musik.

Dritter Abschnitt. Von der melodischen Fortschreitung und dem fließenden Gesange.

Vierter Abschnitt. Von der Bewegung, dem Takt und dem Rhythmus.

Zweyte Abtheilung. Fünfter Abschnitt. Von dem doppelten Contrapunkt. 1) Vom doppelten Contrapunkt in der Octave. 2) Vom doppelten Contrapunkt in der Decime. 3) Vom Contrapunkt der Duodez und der Quinte. — Aus diesen entstehen alle übrigen Gattungen der Contrapunkte.

Uebrigens hält es Hr. K. durchaus für nothwendig, daß ein Componist den doppelten Contrapunkt in seiner Gewalt habe, weil er dadurch Melodien und Mannichfaltigkeit der Gedanken erhält, welches ohne die contrapunktischen Hülfsmittel nicht möglich ist; auch wird er dadurch in den Stand gesetzt, seinen Melodien einerley Charakter zu geben, welches ebenfalls nicht möglich ist, wenn man nur so hinschreibt, was einem nach und nach einfällt. — Als Muster in dieser Art von Musik empfiehlt Hr. K. für die Kirchenschreibart, die fugirten Choräle des Hans Leo von Haßler, die kürzlich abgedruckt worden sind; und für den galanten Styl, die Duette

aus

aus den sämmtlichen Grauischen Opern, die ebenfalls gedruckt sind.

Dieß wäre denn nun gleichsam ein musikalischer Codex, an welchen sich der angehende Künstler halten könnte; eine Sammlung von Gesetzen der Kunst, ohne welche sich kein junger Künstler mit Sicherheit in ihre Gefilde hineinwagen kann, wenn er nicht in die Reihe jener großen Menge gerathen will, die Jahrhunderte lang die Herrlichkeiten der Künste um sich herum sah, ohne ein einziges mal darauf zu verfallen, zu untersuchen, was sie für Werth haben, wie man sich ihrer jederzeit sicher bemächtigen könne, und daß sie im Grunde alle nach gewissen in der Natur der Sache gegründeten Regeln geschaffen werden müssen. Wer seinen Geist aus diesem tiefen Schlummer erwecken will, der studire diesen Codex, und glaube sicher, daß ohne Anstrengung und Theilnehmung seiner Vernunft, er eben sowohl als die meisten einzelnen Individua der Künstlerwelt, die besten seiner Jahre verträumen, und in dieser Träumerey entweder gar keine, oder doch gewiß nur einige der minder wichtigen Gesetze zu entdecken vermögend seyn wird. Er ist dann der gesetzlose Naturalist, der nicht zur Aufnahme der Kunst, sondern nur zur Verbreitung der musikalischen Freygeisterey beytragen kann, und ihm wäre dann besser, unter einer Art von Inquisition (die zwar ebenfalls nur eine Verordnung des Aberglaubens oder der Dummheit seyn könnte,) zu stehen, als sich durch Gesetzlosigkeit der Entweihung der Künste theilhaftig zu machen. —

3.

Von der musikalischen Deklamation. Göttingen, bey Vandenhöcks Wittwe 1775. 48 Seiten in 8.

Diese kleine Schrift hat den Herrn Syndicus Schuback in Hamburg zum Verfasser, einen Mann, dessen vorzügliche Liebe zu unserer Kunst viel zu bekannt ist, als daß wir derselben erst hier zu erwähnen, Ursache haben sollten. Wenn indessen bisweilen ein Mann gefunden wird, der sich von seinen wichtigen Amtsgeschäften nicht abhalten läßt, zur Aufnahme der Künste auch nur in sofern beyzutragen, daß er sie mit Wärme liebt, ehrt, und durch sein Ansehen unterstützt, so ist dieses schon eine so seltene Erscheinung, daß sie in aller Absicht verdient, die Aufmerksamkeit eines warmen Kunstverehrers auf sich zu ziehen; wie vielmehr nicht, wenn sich sogar ein solcher Mann unter ihre Schriftsteller mischt, und der Aufnahme der Kunst auch durch gründliche Lehren und Vorschriften beförderlich zu werden sucht? — Um jedoch der Bescheidenheit eines solchen Mannes zu schonen, (einer Eigenschaft, die jedem wahren und großem Verdienste an der Seite steht,) nehmen wir hier Anstand, unser Vergnügen und unsere herzliche Freude über eine so angenehme und der Kunst so vortheilhafte Erscheinung ausbrechen zu lassen, sondern begnügen uns nur damit, den Leser mit dem Innhalt dieses Werkchens bekannt zu machen, und dadurch Gelegenheit zu der Bemerkung zu geben, daß es wohl möglich sey, die wichtigsten Geschäfte mit dem Dienste der Musen und der Kultur der Künste so zu vereinigen und zu verbinden, daß aus dem einen sowohl als aus dem andern, wahre Vortheile erwachsen können.

Zuerst setzt der Hr. Verf. fest, was man sich unter Deklamation überhaupt, und dann insbesondere unter musikalischer Deklamation zu denken habe. Durch die rednerische Deklamation sucht er die musikalische zu erläutern. Seine Worte sind diese: „Wer mit jedem „Abschnitte seiner Rede, mit jedem Worte, mit jeder „Sylbe Länge und Kürze, Stillstand und Fortschreiten, „Ton, Nachdruck und Affekt also im Ausreden verbin„det, wie es dem Inhalte der Rede gemäß ist, von dem „sagt man, daß er richtig deklamire.„ Dieser Art von Deklamation sind nicht nur alle eigentliche Reden, sondern auch alle Gattungen von Aufsätzen, besonders aber die poetischen, welche laut gelesen werden, unterworfen. — Die musikalische Deklamation erhält von dieser rednerischen ihre Vorschriften, und der Hr. Verf. nimmt sogar an, daß, jemehr sie ihr ohne Nachtheil des Gesangs ähnlich werde, desto vollkommener sey sie. Dieses ist unstreitig richtig, wenn der Begriff desjenigen, was man sich eigentlich unter dem Nachtheil des Gesangs zu denken hat, nicht zu sehr eingeschränkt, und dadurch Anlaß zu der Meynung gegeben wird, man habe den syllabischen Ausdruck in der Musik für den besten zu halten. — Die musikalische Deklamation unterscheidet sich übrigens von der rednerischen hauptsächlich dadurch, daß bey der erstern vorerwähnte Stücke, welche zum richtigen Deklamiren gehören, dem Sänger fast gänzlich vorgeschrieben, bey der letztern aber, der deklamirenden Person fast gänzlich überlassen werden. Diese hängt bey weitem nicht so sehr von dem Verfasser und Dichter, als jene von dem Componisten ab. Es mag daher jemand mit noch so vieler Empfindung singen, so wird er doch nicht richtig deklamiren können, wenn er eine widersinnige Vorschrift des Componisten hat. Da nun jetzt die musikalische Welt mit solchen widersinnigen Vorschriften dermaaßen überhäuft ist, daß man fast glauben sollte, die

wahre musikalische Deklamation sey unter die verlornen Künste zu zählen, so sucht der Hr. Verf. dieser eingerissenen Barbarey in etwas vorzubeugen, und auf eine sorgfältigere Beobachtung alles dessen, was zur wahren musikalischen Deklamation gehört, aufmerksam zu machen.

Sylbenmaaß, Interpunktion, Nachdruck, Affekt, und Wiederholung sind nach der Meynung des Hrn. Verfassers die fünf hauptsächlichsten Punkte, worauf es dabey ankommt. Diese werden daher hier einzeln abgehandelt.

Unsere meisten Componisten, deren ein großer Theil sich von Kindheit auf der Musik gewidmet hat, ohne in den schönen Wissenschaften, besonders aber in der ihnen so nothwendigen Redekunst unterrichtet worden zu seyn, halten es schon für hinlänglich zur richtigen Deklamation, wenn sie einer langen Sylbe keinen kurzen, und einer kurzen keinen langen Ton vorschreiben. In sofern findet der Hr. Verf. nun freylich, daß das Sylbenmaaß in seinem eingeschränktesten Begriff, besonders von den Deutschen, deren Sprache fast eben so wenig als die lateinische, einen willkührlichen Gebrauch langer und kurzer Sylben gestattet, noch am genauesten beobachtet zu werden pflegt. Weil aber diese Componisten meistens einen zu eingeschränkten Begriff mit Deklamation verbinden, so halten sie sich bisweilen allzu ängstlich an das Sylbenmaaß, und machen ihre Deklamation oft einer förmlichen Scansion ähnlich. Nun muß zwar die Prosodie keinesweges so vernachläßigt werden, daß man etwa eine lange Sylbe im Verhältniß gegen eine kurze, nur kurz übergehen, oder eine kurze lang ausdehnen wollte; nur darf es nicht mit zu vieler Aengstlichkeit geschehen, weil eine zu steife Deklamation daraus entstehen würde, wobey die Wörter gleichsam herausgestoßen werden,

den, und es mit einem Worte sodann an demjenigen mangeln würde, was der Lateiner Numerus nennt, nämlich an dem fließenden und zusammenhängenden, was so viel zur Deutlichkeit und Verschönerung der Ausrede beyträgt.

Man kann daher als eine allgemeine Regel der musikalischen Deklamation annehmen, daß man den Sänger veranlasse, so viel möglich demjenigen gleichförmig zu singen, wie er ohne Gesang reden würde. Diese Regel gilt bey allen zur musikalischen Deklamation gehörigen Stücken; der Hr. Verf. setzt sie daher hier voraus, um sich nicht jedesmal von neuem darauf berufen zu dürfen. Beym Sylbenmaaß, als dem ersten Stücke, hat sie ihre Anwendung dahin, daß der Componist so damit verfahre, wie es der Geltung der Sylben nach dem Sprachgebrauch (das heißt: nicht zu steif oder zu ängstlich,) beym Ausreden gemäß ist.

Die musikalische Interpunktion betrifft die Dauer des Stillstandes, oder die Pause, welche ein Componist zu machen hat, wenn ihm Punkte, Cola, Commata, Ausruf- und Fragezeichen vorkommen. So wie man in der rednerischen Deklamation fühlen muß, ob bey einem Absatze gänzlich geschlossen wird, oder ob noch mehr zu erwarten sey; so verhält es sich auch im Gesange, oder bey der musikalischen Deklamation. In der Rede wird dieses durch ein augenblickliches Stillschweigen, nach Beschaffenheit der Umstände, kurz oder lang, bewerkstelliget; im Gesange ebenfalls, und noch überdem können hier dem Componisten die sogenannten Baßclauseln sehr behülflich seyn, das Ohr in Ungewißheit zu lassen, oder zu beruhigen, und dadurch den Zuhörer aufs deutlichste fühlen zu lassen, ob der Schluß eines Absatzes vorhanden, oder noch mehr zu erwarten sey. — So wie es indessen Fälle giebt, wo auch ein Redner fortgeht,

ohne sich an die Interpunktion zu binden, theils wegen der Unwichtigkeit des Absatzes, theils auch des Affekts wegen; so giebt es auch Fälle, worinn dem Componisten eine gleiche Freyheit nicht genommen werden kann. Nur muß hiebey Vorsicht angewendet werden.

Der Nachdruck ist ein überaus wichtiges Stück der musikalischen Deklamation, wird aber insgemein am meisten vernachläßigt. Der Hr. Verf. nimmt hier dieses Wort nicht in der allgemein bekannten Bedeutung, meynt auch nicht jenen Nachdruck, welchen der Affekt erfordert, sondern er versteht bloß den sogenannten Accent darunter, und setzt also den musikalischen Nachdruck darein, daß der Accent auch musikalisch allemal auf die gehörigen Sylben gelegt werde. Die Nothwendigkeit dieses Verfahrens beweist der Hr. Verf. daraus, daß sich kein Absatz einer Rede, kein Comma denken läßt, worinn nicht ein oder mehrere Worte vorhanden sind, auf welchen der Nachdruck besonders liegt. In der Rede wird dieser Accent durch eine kleine Erhebung der Stimme, die nach Beschaffenheit der Umstände stärker oder schwächer seyn kann, ausgedrückt; und im Gesange durch angemessene Erhöhung des Tons. Da es wirklich oft schwer wird, die wahren Accentsylben zu finden, so giebt hier der Hr. Verf. einige Beyspiele, die dem jungen Componisten sehr nützlich seyn, und zur Uebung dienen können. Diese Beyspiele sind so gut gewählt, daß wir sie hier auszeichnen wollen. Die Worte des einen sind: **Du warest meine Lust**, des andern: **Du lebest für den Staat.** Die hinzugefügten Veränderungen des Nachsatzes, verändern auch die Accentsylben, und man sieht hieraus, daß wirklich öfters viele Ueberlegung erfordert wird, in Absicht auf diesen Punkt, musikalisch richtig zu deklamiren.

Du warest meine Lust; und ich war deine Freude.
Du warest meine Lust; die Zeiten sind vergangen.
Du warest meine Lust; du bist es nun von andern.
Du warest meine Lust; nun bist du mein Betrüben.

* * *

Du lebest für den Staat; du bist des Lebens werth.
Du lebest für den Staat; ein andrer stirbt für ihn.
Du lebest für den Staat; der dir den Tod gegönnt.
Du lebest für den Staat; du lebest für die Freude.

Gewicht, und Erhebung, oder Höhe des Tons, sind hier die Mittel, welche nach Beschaffenheit der Umstände mit mehrerer oder minderer Stärke angewendet werden müssen, wenn in Absicht auf diesen Punkt gut, und musikalisch richtig deklamirt werden soll.

Im Recitative ist es am leichtesten, diesen Erfordernissen Gnüge zu thun. Bey Arien wäre es eben so leicht, wenn sich der Componist bisweilen entschließen könnte, einige musikalische Einfälle der Deklamation zum besten, nach Beschaffenheit der Umstände aufzuopfern, und passendere zu suchen. Bey Gedichten aber, die aus mehrern Strophen bestehen, ist es unläugbar eine große Schwierigkeit, in Absicht auf Nachdruck und Interpunktion, in allen Strophen gehörig zu deklamiren. In dieser Art von Gedichten, pflegt ein Dichter zwar eine genaue Uebereinstimmung des Sylbenmaaßes aller Strophen zu beobachten, hingegen darüber wenig besorgt zu seyn, ob der Accent in allen Strophen allemal auf eine und ebendieselbe Stelle komme, um dem Componisten zu erleichtern, auch der musikalischen Deklamation völlig Gnüge zu thun, und seine Melodie auf alle Strophen passend zu machen. Der Hr. Verf. tadelt aus diesem Grunde sehr, daß Oden und Lieder für eine

Kleinigkeit angesehen, und von Anfängern gewöhnlich zum ersten Gegenstande ihrer musikalischen Arbeit gewählt werden, da sie doch mit der größten Behutsamkeit behandelt werden, und in gewisser Betrachtung billig erst das Probestück eines Meisters seyn sollten. Unter den Regeln, die hier der Hr. Verf. vorschreibt, um die deklamatorische Schwierigkeit zu überwinden, sind einige streng. Besonders ist die erste vielleicht noch nie, oder doch gewiß sehr selten in ihrem ganzen Umfange befolgt worden, nach welcher der Hr. Verf. will, daß man durchaus jeden musikalischen Gedanken sofort wegstreichen und verwerfen soll, sobald auch nur in einer einzigen Strophe ein demselben widersprechender Ausdruck, besonders in Ansehung des Accents und der Interpunktion, vorkommt. Man kann indessen bey solchen Dingen unstreitig nicht zu strenge seyn; denn wenn auch die äußerste Vorsicht angewendet worden, so werden uns doch immer noch einige Fälle entwischt seyn, in welchen die ganz richtige Deklamation mehr vom geschickten und geschmackvollem Vortrag des Sängers, als vom Componisten eines Liedes erwarten muß. Nur dieser ist im Stande, durch zweckmäßige Erhebung oder Verminderung seiner Stimme, die verschiedenen Ungleichheiten, welche sich in Absicht auf den Accent in mehrern Strophen eines Liedes finden können, gehörig zu bemänteln, und sie der Bemerkung des Zuhörers zu entziehen. Um aber dem Sänger diese Arbeit nicht zu schwer zu machen, muß allerdings der Componist schon vorher von diesen Ungleichheiten so viele weggeräumt haben, als nur möglich; und in diesem Betracht ist freylich erforderlich, mit Strenge und Vorsicht zu verfahren.

Unter dem vierten zur musikalischen Deklamation gehörigen Stücke, nämlich unter dem Affekt, versteht der Hr. Verf. nicht allein eine den verschiedenen Leidenschaften,

ten, welche der Dichter gebraucht hat, sondern auch eine der gänzlichen Ruhe von Affekten, da wo es die Umstände mit sich bringen, gemäße musikalische Sprache. Um hierinn glücklich zu seyn, muß sich der Componist ganz in die Stelle und in den Affekt des Dichters zu setzen wissen. Folgende Bemerkung verdient hier vorzüglich ausgezeichnet zu werden. „Man kann zwar eben „so langsam sich singend ausdrücken, wie man zu reden „pflegt, ja wohl noch viel langsamer, aber nicht leicht „eben so geschwinde, besonders in ernsthaften Sachen; „um nicht den Gesang einem Geplapper ähnlich, oder „gar der Hurtigkeit der Finger damit gleichsam den Vor„zug streitig zu machen.„ Nicht weniger die folgende: „So wie man bey der rednerischen Deklamation nicht „ohne ganz besondere Veranlassung in eine Stelle, die „ihres Innhalts wegen langsam recitirt werden muß, „einige wenige kurz ausgesprochene Worte oder Sylben „mengen, noch in einer andern, die dem Affekt nach, „schnell hergesagt werden muß, einige besonders ausdeh„nen darf; so hat sich auch ein Componist vor Fehlern „dieser Art zu hüten, damit er durch eine übereinstim„mende musikalische Sprache, sie schreite übrigens lang„sam oder geschwinde fort, auch in diesem Stücke seinem „Gesange den gehörigen Numerum gebe.„ Zwo goldene Regeln, die wir besonders dem Componisten der Klopstockischen Oden zur Beherzigung hiermit empfohlen haben wollen. —

Von der Mitwirkung der Instrumente im Ausdruck des Affekts, sind hier ebenfalls gute Anmerkungen beygebracht. Der Ausdruck des Affekts, und der Vortrag der Leidenschaft gehört dem Sänger; das sogenannte musikalische Malen aber, den Instrumenten.

Die Wiederholung ist das fünfte und letzte Stück, welches vom Hrn. Verf. zur musikalischen Deklamation

gerechnet wird. So wie der Redner oder Dichter, des stärkern Nachdrucks wegen, Worte und Absätze zu wiederholen pflegt; so darf auch der Componist Töne und musikalische Absätze wiederholen. Die musikalische Wiederholung geht aber viel weiter als die rednerische; man hat sich also desfalls gewisse Vorschriften zu wählen. Nach der Meynung des Hrn. Verf. hat die musikalische Wiederholung theils die Gewohnheit, theils auch die Anständigkeit zum Grunde. Es wird übrigens hierinn die Mittelstraße empfohlen. Wer zu oft wiederholt, fehlt eben so sehr, als wer gar nicht wiederholen will. Im ersten Falle ist es unerträglich, einerley zuweilen nichtsbedeutende Sache so oft zu hören, und im zweyten Falle ist es fast unmöglich, die Aufmerksamkeit eines empfindsamen Ohrs und Herzens zu erregen und zu befriedigen, wenn der Gesang nur wie ein augenblicklich vorübergehendes Schaugerichte ist. Ein Beweis von der Nothwendigkeit der Wiederholung wird aus der Setzkunst genommen, und gründet sich auf die Nothwendigkeit von Haupt- und Neben-Themen. Mit dem Gebrauch des Da Capo wünscht der Hr. Verf. ebenfalls Vorsicht verbunden, und hält fürs beste, auch hier die Mittelstraße zu halten, und dem guten Da Capo, wenn es nur dem Innhalte der Worte nach thunlich ist, einige kleine Vorrechte zu lassen. Das übrige, was noch folgt, enthält Regeln, nach welchen bey der Wiederholung verfahren werden muß. Ein Componist soll erst seinen Text für sich deklamiren, ehe er an eine Melodie dazu denkt. Sodann soll er nicht eher an eine Wiederholung denken, bis ein Absatz da ist, welcher den Sinn der Worte deutlich macht. Die Wiederholung eines und ebendesselben Wortes zweymal hintereinander, wird nur in ganz besondern Fällen gestattet. Ferner: muß der Componist bey Wiederholungen nicht grade in eben derselben Ordnung die Worte gebrauchen, sondern sie zu ver-

versetzen wissen, jedoch immer so, daß der Verstand der Worte völlig beybehalten werde. Noch mehr: daß man, so wie man im gemeinen Leben gleichgültige Dinge nicht gerne zweymal sagt, auch in der Composition so verfahre, und überhaupt nur solche Worte und Sätze wiederhole, worüber allenfalls der Zuhörer nicht unzufrieden seyn möchte, wenn sie ihm auch rednerisch mehr als einmal vorgetragen würden. Nicht minder ist es nöthig, daß der Componist lediglich die Worte des Dichters gebrauche, und keine andern bey der Wiederholung einmische. Dem Ja und Nein wird der Gewohnheit wegen eine Ausnahme verstattet, aber doch Vorsicht dabey anempfohlen.

Dieß ist ungefähr der Innhalt dieses Werkchens, wodurch der Hr. Verf. auf eine Sache hat aufmerksam machen wollen, die seit einiger Zeit sehr vernachläßigt worden ist. Wir wünschen aufrichtig, daß die Winke des Hrn. Verf. von vielen jungen Componisten verstanden und genutzt werden mögen, und empfehlen deswegen die hier vorgetragenen Vorschriften zur fleißigen Nachlese und aufmerksamen Beherzigung.

4.

Zwanzig Componisten, eine Skitze von **Carl Ludwig Junker.** Mit dem Motto: 'Tis in song as 'tis in paintaing, much may be right, yet much be wanting. **Bern**, bey der typographischen Gesellschaft. 1776. Ohne Vorbericht 109 Seiten in klein Oktav.

Und:

Tonkunst.

Tonkunst. C. L. Junker. Mit dem Motto: Φυχῆς ἰατρεῖον. Bern, bey der typographischen Gesellschaft. 1777. Ohne Vorbericht 119 Seiten in klein Oktav.

Diese beyden Schriftchen zusammen genommen, haben bey ihrer Erscheinung wahrscheinlich manchen Nichtkenner in tiefes Erstaunen gesetzt; bey wahren Kennern aber sicherlich nichts als Mitleiden, wo nicht gar Lachen, erregt. In der That muß jeder ernsthafte Mann erstaunen, daß jemand solches Geschwätz ins Publikum hineinschreiben kann; daß es jemand wagt, mit einer so pralenden Miene über eine Kunst zu raisonniren, von deren wahrem Wesen und Natur er noch so leere und seichte Begriffe hat, wie fast jedes Wort seines gezierten Vortrags bezeugt; daß sich jemand nicht scheuet, Muster des wahren musikalischen Genies, und Regeln, vermittelst deren Befolgung ächter musikalischer Ausdruck erhalten und erreicht werden soll, anzupreisen und vorzuzeichnen, der nicht einmal den wahren unterscheidenden Werth seiner Muster kennt, und nicht im geringsten weiß, was eigentlich wahrer musikalischer Ausdruck sey. Da wir es für wahren Zeitverderb halten würden, dieses Urtheil aus den beyden Werkchen selbst mit gehörigen Beweisen zu belegen, und doch auch nicht verlangen können, daß es der Leser so ganz auf Treue und Glauben annehme, so halten wir dafür, es sey am besten, das Urtheil eines Berlinischen Kunstrichters über Hrn. Junkers schriftstellerische Verdienste hier einzurücken. Dieß wird unser eigenes Urtheil am besten unterstützen können, und uns vor dem Verdacht einer Partheylichkeit oder einer zu großen Tadelsucht sichern und schützen. Dieser Kunstrichter wundert sich in der allgemeinen deutschen Bibliothek, im 2ten Stück des 31sten Bandes p. 627.

gewal-

gewaltig darüber, daß man Hrn. Junker im Philantropin zu Heidesheim (ein Bahrdisches Institut) zum Lehrer der Philosophie bestellt habe, und sagt: „er sey ein „Mann, der von allen schönen Künsten gleich seicht und „gleich träumerisch geschwatzt habe; er schwatze von allem „und verstehe nichts recht, spreche immer von Schaffen „und Thun, und thue nichts, habe immer Kraft und „Wirkungskreiß im Munde, und sey doch in allen Vorfällen schwach. — Das werde eine feine Philosophie „werden! Nicht kalt und bedächtlich wie Schlosser, Hafeli und ihre Genossen die Wolfische Philosophie schelten, sondern so genievoll, so unbestimmt, so gefühlvoll, „so unbesonnen, so zendavestisch ꝛc.„

Nach einem solchen Urtheile haben wir nichts mehr zu sagen, als was für Sachen Hr. Junker auf eine so genievolle, unbestimmte, gefühlvolle, unbesonnene und zendavestische Art in seinen beyden Werkchen abgehandelt hat, oder eigentlicher zu reden, hat abhandeln wollen. Nebenher werden wir immer noch einige Gelegenheiten finden, einige Worte, als unmaßgebliche Meynungen und Urtheile anzubringen.

In dem ersten Werkchen will Hr. J. etwas zur Geschichte der modernen Tonkunst liefern. Er meynt in der Vorrede, ob wir gleich unsere Euler, Tartini, Galilåi, (soll Galilei heißen, der einen Dialogo della Musica antica e moderna geschrieben hat,) Vossius, Martini, Kircher, Rameau, Rouſseau, Scheibe, Gerbert, Marburg, (soll wiederum Marpurg heißen,) Kirnberger, Burney, Reichardt ꝛc. hätten, so fehle es uns doch bey allen dem noch an einer Geschichte der Tonkunst, besonders der modernen; und da nach seiner Sage, keine Kunst in kürzerer und neuer Zeit mehr Revolutionen und Verbesserungen erfahren habe, als die Kunst der Töne, so hält er es doch für noth-

nothwendig, eine zu haben. Dazu nun will er eine Skitze liefern, die noch kein Gemälde seyn, aber auch vom Publikum darnach beurtheilt werden soll. Also nur eine Skitze? — Glaubt denn Hr. J. daß jedermann eine Skitze machen könne? Auch der, der noch nicht weiß, was Verhältniß, Ebenmaaß, grad, oval oder rund ist? — Ganz gewiß nicht. Doch wir übergehen den übrigen Innhalt des Vorberichts; die darinn enthaltene Drohung mit einem besondern Traktätchen für den Singcomponisten — der leere Prunk von Worten — und endlich die gelehrt scheinenden, in der That aber kindischen Fragen, die entweder in die Classe derjenigen gehören, die leicht zu thun, aber schwer zu beantworten sind, (nicht ihrer Wichtigkeit wegen,) oder auch in die Classe solcher, deren hinlängliche Beantwortung Hr. J. in unsern besten musikalischen Schriftstellern leicht hätte finden können, wenn er sich ein wenig mehr als bloß obenhin mit ihnen hätte bekannt machen wollen, verdienen insgesammt nicht, daß man viele Worte darüber verliere. Hr. J. lese nur die von ihm angeführten Schriftsteller aufmerksam, so wird er leicht gewahr werden, daß er in seiner Vorrede so viel wie nichts gesagt habe, und der Pomp seiner Worte wird ihm sodann vor dem daraus geschöpften Unterrichte verschwinden, wie der Nebel vor der Sonne.

Dem Titel des Werkchens zufolge sind hier zwanzig Componisten skitzirt. Diese sind:

1) Abel. Soll einmal für die musikalische Welt den Ton angegeben haben. Das durchs Abelsche Produkt erregte Gefühl, soll wie das Gefühl des heitern Tages und Lenzengefühl seyn, angenehm, und selten bis zur Leidenschaft verstärkt.

2) C. Bach. (Muß C. Ph. E. Bach heißen.) Er entlehnt nichts vom Ausländer; entweder weil er zu

stolz

stolz ist, oder weils ihm nicht gegeben ist, oder weil keine Mischung vom Ausländer, sein, nach seinem Clima so eng bestimmtes Empfindungssystem, bewegen — befriedigen kann. Gut wäre es indessen doch, meynt Hr. J., wenn Bach öfters fremde Mischungen annehmen wollte, — denn wunderlich genug sollen oft seine Empfindungen schattirt seyn. Es könnte dann durch diese Mischung ein drittes eigenes Produkt herauskommen, das mehr mit dem Stempel der Vollkommenheit geprägt wäre. Der Franzmann wird ihm diese Mischung am besten lehren können. — Ob Bach nicht Orignal seyn kann, oder nicht seyn will, weiß Hr. J. nicht; aber Original ist er zuverläßig; ob aber ausschließendes, und für Völkerschaften ausschließendes? dieß getrauet sich Hr. J. nicht zu behaupten. Welch ein Nonsense! wenn übrigens Bach weniger immerwährendes Theoriengefühl hätte, so würde sein Gesang oft geschmeidiger seyn; aber correkt ist er. — Hätte doch Hr. J. nur offenherzig gestanden, daß Bach ihm in Grunde als ein wahrer Stümper vorkommt, wir merken es ihm doch an, daß dieß seine wahre Herzensmeynung ist. Niemand würde es ihm übel genommen haben, und man hätte sodann doch gewußt, was seine Skitze eigentlich bedeuten sollte, da man jetzt aus dem Chaos seines leeren und widersprechenden Geschwätzes kaum klug werden kann.

3) J. Bach. (J. Ch. Bach.) Weniger Tiefsinn, Tiefblick, Durchdrang und Stätigkeit — etwas mehr anhaltende Grazie, Gesang, Modernes, Fluß, — als der vorige, aber die völlige Familien-Aehnlichkeit. (In der That wiederfährt diesem Manne mit der Familien-Aehnlichkeit ein wenig allzu viel Ehre; Hr. J. reime doch nur ein klein wenig besser.) Reiz ist beym Londner Bach hervorstechender Zug.

4) Boc-

4) Boccherini. Ist nicht Hrn. J. Mann. Er ist zu künstlich, und erregt Schauder; hat aber bey allen seinen Fehlern doch Größe. Auch diese Skitze möchte der gesunden Vernunft Schauder erregen, wie Boccherini's Musik der Empfindung, nur mit dem Unterschied, daß sie bey ihren Fehlern keine Größe hat, und das leerste Gewäsche ist.

5) Cannabich. Soll viele Uebereinstimmung mit dem vorigen haben.

6) Cramer. Ist Hrn. J. für seinen Individual-Geschmack lieber, als Cannabich. Sein Gesang ist gutherzig, so unverfälscht, und naiver Gesang, als hätte er ihn dem empfindenden Mädchen, welches bloß aus der Fülle ihres Herzens süße Empfindungen singt, abgeborgt.

7) Ditters. Soll Haydens Nachahmer seyn; gefällt aber Hrn. J. besser, wenn er nicht nachahmt, als Hayden; und minder, wenn er nachahmt. Sollte Hayden mehr Melodie haben, so hat Ditters doch mehr Harmonie. Fürs Rondeau soll er unter den Deutschen Epoche gemacht haben. —

8) Eichner. Wird vom Hrn. J. bloß angenehm befunden, aber nicht groß. Wenn mit Eichners reizenden Ideen, Schmittbauers große erhabene Empfindungen, und Abels schöne Wahrheit verbunden werden könnte, so würde man nach Hrn. J. Meynung den äußersten Punkt aller musikalischen Vollkommenheiten haben. (Mag nach Hrn. J. Meynung vollkommen richtig seyn.) Plan, Erfindung, Reichthum, Eleganz, und Verständniß des Satzes soll übrigens bey Eichnern allemal zu finden seyn.

9) Frenzel. Melodisch richtig und schön — wahr für die Empfindung im Fortgang; — naiv ohne komisch;

misch; — zärtlich ohne tändelnd; — warm ohne überspannt, — neu ohne affektirt, — gut contrastirt ohne hart zu seyn, d. h. in Rücksicht auf Licht, gut schattirt, — soll die Ueberschrift seiner Werke seyn.

10) Gretri. Arbeitet allemal mit solchem Enthusiasmus, daß er während der Composition mit einem heftigen Fieber befallen wird, und ist in den Augen des Hrn. J. ein gewaltig großer Mann, der schon im Frühling seines Lebens die Kunst bis zum Punkte ihrer Vollendung gebracht hat. Demohngeachtet ist er rhythmisch unrichtig, und übertreibt die Simplicität seines Accompagnements.

11) Joseph Hayden. Sein unterscheidender Charakter soll musikalische Laune seyn. Er fehlt übrigens eben so wie Gretri, oft wider die Regeln des Contrapunkts; dieß rechnet ihm aber Hr. J. nicht an, weil es nur zu oft zu subtile Theorie ist, die den Künstler, der sich zu genau an sie bindet, von größern Schönheiten abhält. Er hat den Oktavengang eingeführt.

12) Jordani. Wallt Hand in Hand mit Bach, Abel und Kammel, die blumichten Pfade hinab, und scheint die Vorzüge dieser Männer in sich zu vereinigen.

13) Kammel. Setzt voll, rund, compreß — und doch durchsichtig.

14) Philidor. Ist für das Gefühl einer reizend, schmachtenden Liebe der wahre Componist.

15) Pugnani. Erscheint Hrn. J. in seinen Quintetten am liebenswürdigsten. Diese, mit der Seele des Pugnani, mit dem mäßigsten Allegrogang, gespielt, sollen in diesem Fache die einzigen Meisterstücke seyn.

16) Stamitz. Concerte sind seine Meisterstücke, und er steht am Ziel seiner Vollendung.

17) Schmittbauer. Platz meine Zeitgenossen!" ruft Hr. J. — Luft und Platz! Ein Mann dessen Herold ich seyn muß; — gerne seyn will, wenn ich ihm auch — fasces vortragen müßte. (Wir bedauren, daß das Glück Hrn. Schmittbauer keinen bessern Herold hat zuführen wollen.) Grauns Geist beseelt mit allen seinen göttlichen Ausflüssen Hrn. Schmittbauer. Er ist allschaffend; — dann Allregierer. Er hat das Concert episch gemacht. Wie viel mag Hrn. Schmittbauers Bescheidenheit bey diesem so nonsensicalischen Lobe gelitten haben!

18) Schobert. Keiner unter der Sonne hat das Clavier mit so viel Kraft zu bewegen gewußt, (wir würden gesagt haben: herum zu schütteln;) als er. Gegen seine Melodie ist aber Hr. J. etwas mißtrauisch geworden, weil er die Schönheiten derselben zu oft mit kaltem Blute hat zergliedern und entziffern müssen. Eichner und Schobert machen fürs Clavier Epoche. Schönheit und Pracht sind ihre Unterscheidungszeichen; — Schönheit beym erstern, und Pracht bey Schobert.

19) Toeschy. Hat alles, was schön, was herrlich heissen kann, in seinen Compositionen für die Flöte. Er hat grade der Mahaut-Quanz- und Telemannischen Art entgegen gearbeitet, deren Produkte zu sehr nach altem Schnitt, und deren Farben zu sehr abgeschossen waren, als daß sie uns, bey der Veränderung unsers ganzen sittlichen Zustandes noch hätten gefallen können. Diese glückliche Veränderung schreibt Hr. J. der Ausbreitung der schönen Wissenschaften, und der Verfeinerung unserer Empfindungen überhaupt zu, die

ihren

ihren wohlthätigen Einfluß auch in der Tonkunst zeigte, und den Geschmack derselben gereinigt hat.

20) **Vanhall.** Außer daß er ein vortrefflicher Spieler auf der Flöte seyn soll, soll er auch als Componist zwey Epochen machen. Der Charakter seiner erstern Stücke ist Naivetät, Fluß, Melodie, Leichtigkeit; — seiner letztern, Aengstlichkeit, Steifigkeit und Mangel an Melodie. Auch in der Singcomposition soll er vortrefflich seyn, aber nur nachdem der Dichter mehr oder weniger sein Wegweiser ist. Mit Vanhalls Skitze beschließt Hr. J. sein Werkchen, und ruft zum Beschluße noch aus: daß doch jeder nur auf dem Pfade, den ihm die bestimmende Natur angewiesen hat, seinem Ziele entgegen gehen möchte. Dieß rufen wir ihm nach, und wünschen dem zufolge, daß Hr. Junker nie wieder Componisten skitziren möge, weil dieß sicherlich nicht der Pfad ist, den die bestimmende Natur selbst für ihn eröffnet hat.

Der Leser urtheile nun selbst, ob das oben angeführte Urtheil auf diese Skitzen paßt, und ob sie so genievoll, so unbestimmt, so gefühlvoll, so unbesonnen, und so zendavestisch sind, als der Berlinische Kunstrichter Hrn. J. Philosophie vermuthete. So viel ist unstreitig gewiß, daß Hr. Junker noch keinen Bav, Mövius oder Bathill ꝛc. von einem Horaz oder Virgil zu unterscheiden weiß, also auch von dieser Seite zur Charakteristik und zur Skitzenmacherey gänzlich verdorben ist.

Das zweyte Werkchen, welches die lakonische Ueberschrift führt: „Tonkunst. C. L. Junker. soll eigentlich eine musikalische Aesthetik seyn. Der Vorbericht desselben ist wiederum bis zum Erstaunen mit leerem und nichtssagendem Prunk von Worten angefüllt, der ebenfalls eine Menge solcher Fragen enthält, deren Natur

und Art wir oben schon beschrieben haben. Sie näher zu berühren, oder mehr von ihnen zu sagen, als daß sie da sind, wäre in der That hier zu weitläuftig; wir wollen daher lieber versuchen, ob wir im Stande sind, den Leser mit dem Innhalte des Werkchens selbst bekannt zu machen, eine Arbeit, die sicherlich nicht leicht ist, da Hrn. J. Werkchen raisonnirend seyn soll, und daher keinen gewissen Plan hat.

Den Anfang macht der Hr. J. mit einer Menge von einzelnen Sätzen, die in seinen Augen gewiß für ächte musikalische Axiomen gegolten haben. Sie sollen, wie es scheint, etwas von der musikalischen Kunstsprache erläutern, und den Leser lehren, wie Melodie, Harmonie ꝛc. anzusehen sind, und wozu sie im Ganzen hauptsächlich dienen. Diese seynsollenden Axiomen sind aber so übelverdaut, Sulzern, Avison und Webb entwendet, aus ihrer wahren Verbindung gerissen, und so verkehrt und widersinnig angewendet und unter einander geworfen, daß es einem wehe thut, die schönen Gedanken dieser Männer mit einer so pralenden und selbstzufriedenen Miene so gemißhandelt und verunstaltet zu sehen. Auch werden diese Männer sogar bisweilen widerlegt. — Wir wollen nur wenige Beyspiele anführen:

„Harmonie ist relativer Begriff; Melodie für sich bestehender.„

„Jede Melodie ist fähiger Leidenschaften zu erregen, „als Harmonie.„

„Wenn Harmonie Leidenschaften erregen sollte und „könnte, so müßte jede Empfindung, wie sie sich urplötzlich darlegt, Leidenschaft seyn.„ Ist denn die Harmonie nicht eben sowohl als die Melodie transitorisch, wenn doch Hr. J. glaubt, nur durchs transitorische können Leidenschaften in der Tonkunst erregt werden?

„Aber

„Aber welche Leidenschaften drückt die Tonkunst aus? „Welche kann sie, welche soll sie ausdrücken?„ Hier ist Webb stark geplündert worden. Hr. J. ist daher auch mit Webb in sofern einerley Meynung, daß die Musik nicht alle Leidenschaften ausdrücken soll. Die Mittel zum musikalischen Ausdruck, welche angegeben werden, sind erstlich die verschiedenen Grade der Stärke und Schwäche des Tons, oder das Forte und Piano. „Aber nicht Summe des Tons allein, bestimmt, so „viel sie bestimmen soll, der Leidenschaften Arten; ver„bunden muß damit werden, Art des Thema, Wahl „des Instruments, — des Tons, und Be„stimmung der Momenten Geschwindigkeit.„ Soll auf deutsch so viel als Bestimmung der Taktart heißen. „Und auch nicht einmal durch diese Verbin„dung, wird ohne Poesie, jede Leidenschaft, von ihrer „verwandten Art, unterscheidlich.

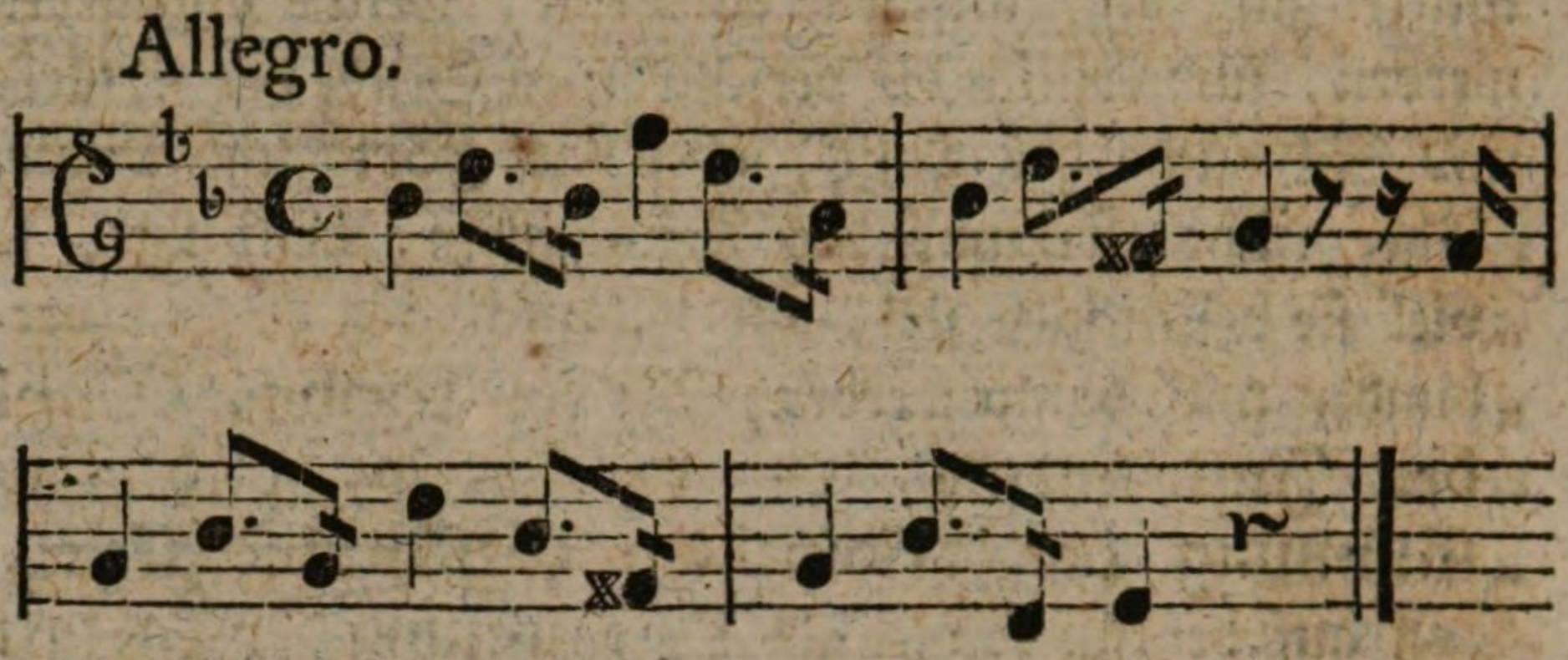
Wenn Sulzer in seiner Theorie d. s. Wiss. sagt: „unter allen Instrumenten, worauf leidenschaftliche Töne können gebildet werden, ist die Kehle des Menschen das vornehmste;„ so ist Hr. J. gar nicht der Meynung, weil nach ihm dieser Vorzug nicht im Ton, in der Modulation der Kehle, im Gesang, sondern vielmehr in der Sprache liege.

„Thema ist das was Held in der Malerey ist.„

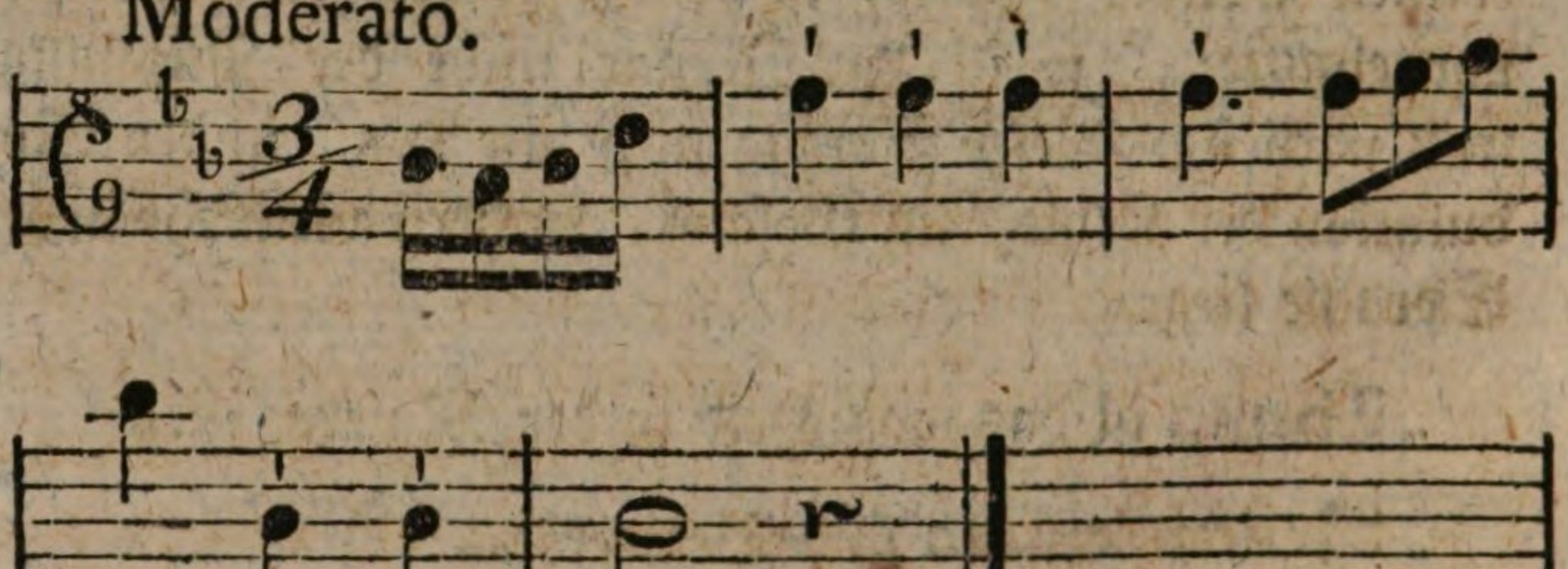
„Nebenthemata sind Beywerke.„

„Jeder Anfang eines Stücks sollte eigentlich Thema „enthalten, um die Aufmerksamkeit des Zuhörers „auf einen Punkt zu heften, und die Hauptleiden„schaft des Stücks gleich fühlbar zu machen.„ (Ließe sich wohl hören, wenn die Anwendung dieses Grundsatzes nicht zu schief ausfiele.) „Aber, oft will der „Setzer ohne weitere Rücksicht zu Anfang bloß das

„Ohr erschüttern, um sein darauf folgendes Thema „mehr in Contrast zu setzen.„ Für diese beyden Fälle giebt Hr. J. Beyspiele an, davon das erste:



nicht Thema, sondern bloß Nachahmung der physischen Bewegung des Stolzes, mit einem Worte, nur contrastirende Vorbereitung, das zweyte aber:



wahres Thema seyn soll. Hier fühlt Hr. J. daß es Empfindung ist, welcher zur Leidenschaft bloß Gang und Schatten fehlt; er fühlt die Uebereinstimmung dieser Anfangstöne, mit dem ersten Anfange der Empfindung der Liebe. Für ihn hat der Satz zu viel Gesang, zu wenig bloß das Ohr füllen-

füllendes, als daß er nichts als Vorbereitung seyn sollte. Wer kann, fühle Hrn. J. nach.

Gebrauch der Taktarten zum Ausdruck der Leidenschaften. Instrumentenwahl. Umfang der Instrumente und Stimmen. Hier wird auch bestimmt, welche Leidenschaften Baßartig, Diskantartig, Tenorartig und Altartig sind. Ihre eigenen Regionen werden genau angegeben. Auch findet man ein Verzeichniß aller Instrumente, die bey verschiedenen Leidenschaften ausschliessend gebraucht werden sollen. Die 4 Hauptleidenschaften sind: Zorn, Stolz, Liebe und Traurigkeit. So müssen unsere Empfindungen der Regel und dem Richtscheit unterworfen werden können, wenn es etwas rechtes werden soll. Wir gestehen, Hr. J. hat es hierinn weit gebracht, weiter als man glauben sollte, daß es ein Mensch in dieser Sache bringen könnte.

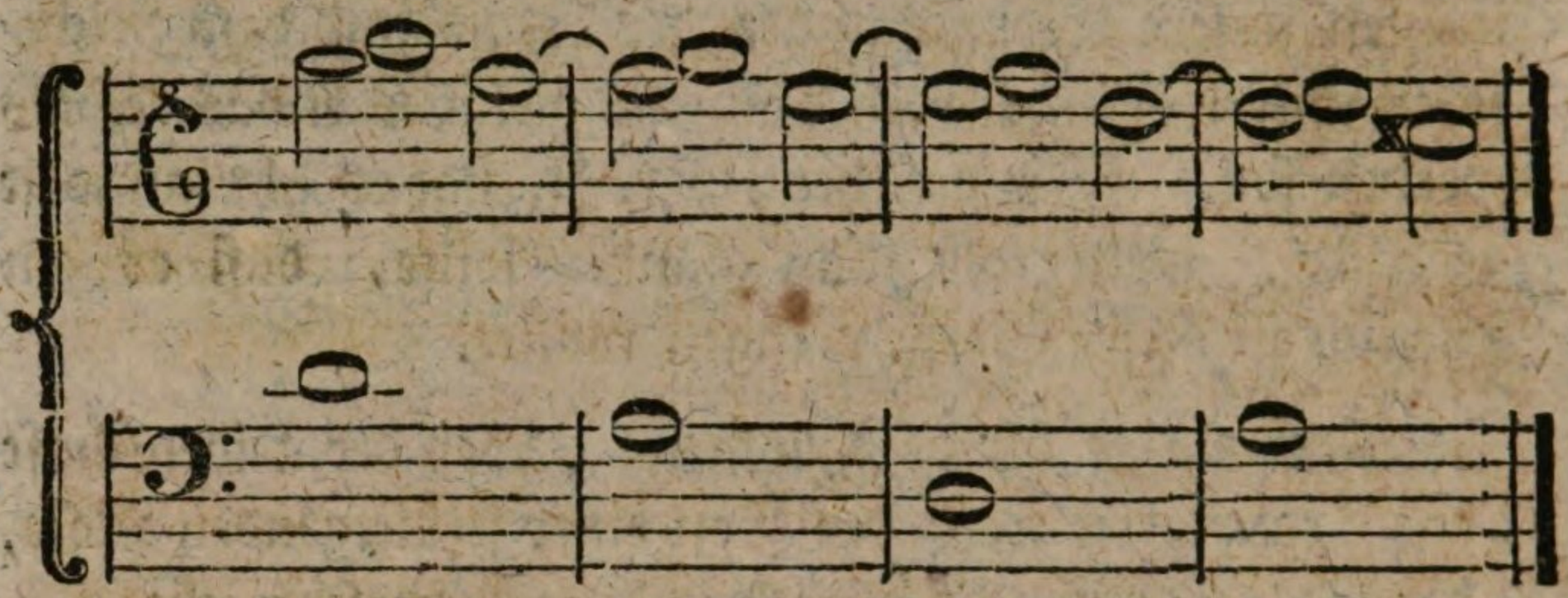
Noch einige schöne Axiomen: „Bey der Leidenschaft „der Traurigkeit wird der Ton einer stillliegenden Note, „bebend gehalten, oder nach und nach verschwächt, — „denn eine Generalbause: bey der Leidenschaft des Zorns „wird der Ton verzogen.„

„Mannichfaltige, und zweydeutige Wen„dung der Leidenschaften, wird durch Fugen„gang ausgedrückt.„ Lacht nicht, Freunde! Wenn man überall so deutlich merken könnte, wie hier, was Hr. J. eigentlich meynt, so würden wir oft weit mehrere Ursache zum Lachen haben.

„Der Uebergang auf Darmsaiten-Instrumenten von „einem Ton zum andern, dadurch, daß man den Raum, „der zwischen diesen zwey Tönen liegt, mit den Fingern „allmälig herabstreift, ist vortreffliches Mittel, eine „Leidenschaft zu contrastiren, zu erheben, — zu schatti„ren; nur muß die Taktbewegung sehr langsam seyn,

„und die Note entweder Haltnote seyn, oder wenig„stens einen ganzen Takt ausfüllen. Durch nichts kann „die Leidenschaft der Traurigkeit, in der gegebenen klein„sten Zeit mehr ausgedrückt werden.„ Ein herrliches Axiom in einer musikalischen Aesthetik!

Noch mehr: „Die Auflösung der Secunde in die „Terz, ist contrastirend; erhöht das Gefühl der Ueber„einstimmung, und ist besonders da von guter Wir„kung, wo der Gang der Leidenschaft etwas verworren „ist.„ z. B.



Dieß nennt Hr. J. eine Auflösung der Secunde in die Terz, und kann nur da so genannt werden, wo der Gang der Ideen etwas verworren ist.

Noch sagt Hr. Junker außer dem schon angeführten, auch etwas über Kirchenmusik und die Oper, unter besondern Ueberschriften. Bey Gelegenheit der erstern findet man noch hin und wieder einen guten und wahren Gedanken; bey Gelegenheit der Oper in sofern ebenfalls, als Hr. Junker sich die Gedanken einiger guten Schriftsteller zu Nutze macht; unverdaut sind sie aber alle, und entweder unordentlich hingeworfen, oder unrichtig verstanden und angewendet. Von den Regeln, die bey der Oper beobachtet werden sollen, giebt uns Hr. J. am En-

de gar noch eine Quinteſſenz, die wir noch abſchreiben wollen.

„Der Sänger verſtärke mit jedem Forte, die Bewe„gung, und ändere ſie mit jedem Piano ab. Er faſſe „ſich den Hauptzug der Empfindung des Stücks, und „verſpare auf ihn die Fülle der Bewegung.

„Die Natur der Leidenſchaft beſtimmt die Geſchwind„und Heftigkeit der Bewegung, mehr, — als die Ge„ſchwindigkeit des Taktgangs.

„Je heftiger eine Leidenſchaft iſt, deſto ſtärker und „allgemeiner ſey Aktion; — je ruhiger ſie iſt, — „deſto gemilderter, und auf Körpers Glieder eingeſchränk„ter, die Bewegung.

„Nur der heftigſte Grad, beyder entgegen geſetzter „Leidenſchaften, der Entzückung und der Wuth, kann „des ganzen Körpers Bewegung rechtfertigen.

„Jede Bewegung ſey würdig, wahr, abgeändert, „und überredend.„ So, und nicht anders kann ein Mann von der Kunſt ſchreiben, der ſich mit dem Innern derſelben noch ſo wenig bekannt gemacht hat, als Hr. Junker. Daher das leere Wortgepränge; daher die ſchiefen Urtheile. Wir ſagen übrigens nichts mehr dazu, ſondern begnügen uns, bloß noch eine hieher gehörige Warnung anzuführen, welche der alte redliche Dürer zu ſeiner Zeit ſchon gab: „Hüte ſich ein jeder von de„nen zu lernen, die da wohl von der Sache reden kön„nen, aber daneben mit ihren Händen ſträfliche und un„tüchtige Werke machen: denn niemand verſteht ein Werk „vollkommener zu beurtheilen, als ein verſtändiger Künſt„ler, der da ſolches durch ſeine Werke oft bewieſen hat.„ Der Leſer mache nun die Anwendung. —

III.

Recensionen praktischer Werke.

1.

Ariadne auf Naxos. Ein Duodrama. In Musik gesetzt von Georg Benda. Clavierauszug. Leipzig, im Schwickertschen Verlage. 1778. Und:

2.

Medea. Ebenfalls ein Duodrama, in eben dem Verlage, und auch im Clavierauszuge. 1778.

Diese beyden Stücke sind unter den Freunden der Musik gewiß schon viel zu bekannt, als daß wir durch diese Anzeige zu ihrer Bekanntwerdung erst noch etwas beytragen könnten. Sollten sie auch kein anderes Verdienst, als das Verdienst der Neuheit haben, indem sie eine ganz neue und eigene Gattung von theatralischer Musik sind, so würde schon die Neugierde des musikalischen Publikums hinlänglich angereizt worden seyn, sich damit bekannt zu machen; wie vielmehr nicht, da sie so viel innern Werth haben, und Kenner sowohl als Nichtkenner, über die gewaltigen Wirkungen, die sie auf dem Theater hervorbringen, erstaunt sind? —

Also nicht der Bekanntmachung wegen, geben wir unsern Lesern diese Anzeige, — nicht um ihnen erst zu sagen, daß diese beyden vortrefflichen Stücke da sind; sondern bloß um einige kleine Fingerzeige zu geben, aus welchem Gesichtspunkte diese neue Gattung von Musik,

unter

unter welche Ariadne und Medea gehören, und in welcher sie die ersten Versuche sind, eigentlich angesehen werden muß, das heißt: wir wollen uns bemühen, unsern Lesern zu sagen, worinn diese neue Musikgattung von gewöhnlichen theatralischen Singstücken unterschieden ist, — was sie für Vorzüge hat, — und wodurch denn eigentlich die erstaunlichen Wirkungen hervorgebracht werden, welche man so sehr gefühlt und bewundert hat. Da indessen eine ausführliche Erörterung dieser angegebenen Punkte eine eigene Abhandlung erfordern würde, so begnügen wir uns, hier nur das nothwendigste in möglichster Kürze darüber beyzubringen, und das mehrere dem eigenen Nachdenken unserer Leser zu überlassen.

In den bekannten und gewöhnlichen Gattungen von theatralischen Singstücken wird die Poesie nach Rousseau's Ausdruck gleichsam als die Leinwand angesehen, worauf der Musiker malt. Ihre Wirkung verliert sich also gewissermaaßen (man kann es nicht läugnen,) unter den Wirkungen der Tonkunst, ohne eben besonders bemerkt zu werden, oder unter den andern mitwirkenden Künsten hervorzuragen; es sey denn dadurch, daß sie, wenn man den Roußeauischen Ausdruck etwas einschränkt, nicht bloß als Leinwand des Malers, sondern so angesehen wird, als ob sie eine Idee, oder eine Hauptempfindung hergiebt, zu welcher die Musik ihre entsprechende Gefühle erregt, oder sie dadurch erweitert, daß sie sie bald verstärkt oder vermindert, und sie mit einem Worte auf alle nur mögliche Weise modificirt. Man nehme indessen den Roußeauischen Ausdruck eingeschränkt oder uneingeschränkt, so ist doch allemal so viel gewiß, daß bey den gewöhnlichen Gattungen von theatralischen Singstücken die Musik eine Hauptrolle spielt, und daß ihr nicht nur die Poesie, sondern auch die übrigen zum Singspiel

gehörigen

gehörigen Künste untergeordnet sind. Alles, was die Poesie zur Wirkung beyträgt, wird der Musik zugeschrieben, weil sie gleichsam die Rolle eines Anführers spielt, zu dessen Absichten sich die übrigen Künste vereinigen.

In dieser neuen Gattung wird Poesie nicht so zum Vortheil der Musik gebraucht, — wird nicht so genau mit ihr vereinigt, daß sie sich in ihr verlieren könnte; sondern beyde Künste gehen freundschaftlich mit einander, jede ihrer eigenen Natur gemäß, einem und ebendemselben Ziel entgegen. Wenn hier die Rede oder Poesie eine Empfindung zu erregen sucht, so thut sie es ganz allein; und nur dann, wenn sie Ruhepunkte macht, oder in vorzüglich starken Affekt ausbricht, kömmt ihr die Musik als eine Freundinn zu Hülfe, um sie entweder zu unterstützen, oder den Affekt während der Ruhepunkte zu unterhalten, und zum weitern Ausbruche vorzubereiten.

Dem Anscheine nach, hätte dem zufolge diese neue Gattung von theatralischer Musik vor der gewöhnlichen wesentliche Vorzüge, und zwar folgende:

1) Weder Poesie noch Musik ist gebunden, wie in den gewöhnlichen Singspielen. Die Poesie bedarf nicht der sorgfältigen Auswahl ihrer Worte, welche ihre nähere Verbindung mit der Musik nöthig macht, sondern kann sich des ganzen Reichthums ihrer Sprache bedienen, um ihre Empfindungen oder Ideen so mannichfaltig zu modificiren, als es ihre Absichten erfordern. Ihre Worte und Wendungen hängen von ihren eigenen Absichten ab, und müssen sich nicht in die Fesseln schmiegen, welche ihr die Musik anlegen könnte, und gewöhnlich anzulegen pflegt. Eben so bedarf auch auf der andern Seite die Musik nicht, die Mittel ihres Ausdrucks den Worten und poetischen

Füßen

Füßen anzumessen; sondern wenn es die Situationen verstatten, oder wenn die Rede Ruhepunkte macht, so fällt sie ihr als eine Freundinn bey, und unterstützt ganz auf eine ihrer Natur und ihrem Wesen angemessene Art die Absichten derselben. Mit einem Worte: beyde Künste sind ganz frey, und sie können beyde ganz nach ihrer eigenen Natur, ohne alle Einschränkung, jedoch in einem freundschaftlichen Einverständniß zu einem gemeinschaftlichen Endzweck wirken.

2) Ideen und Empfindungen werden hier gleich stark erregt, beschäftigt und unterhalten. Da die Dichtkunst nicht grade zu, sondern nur vermittelst deutlicher Vorstellungen, der Begriffe und Ideen, Gefühle erregen kann, so ist in den gewöhnlichen Singspielen ihr Amt, durch ihre Worte das Bild der ganzen Vorstellung, und die Schilderung des Affekts zu entwerfen; sie macht nur die Zeichnung zu dem, was die Musik erst ausmalen und in mannichfaltige Gefühle auflösen muß. Hier in dieser neuen Gattung entwirft sie nicht bloß das Bild einer Vorstellung, sondern sie zergliedert, zerlegt, und malt es selbst aus, ohne des Beystandes der Musik zur Erregung der mit ihren Vorstellungen sympathisirenden Gefühle zu entbehren. Demnach muß hier dem Anscheine nach die Wirkung ungleich stärker seyn, als in den gewöhnlichen Singspielen, da eine Quelle mehr ist, aus welcher auf die Empfindungen gewirkt werden kann, nämlich: der freyere und uneingeschränktere Gebrauch deutlicher Vorstellungen, vermittelst welcher die Poesie solche Gefühle erregt, die mit ihnen sympathisiren.

3) Sie ist der kurzen und öfters abgebrochenen Sätze wegen, deren sich die Musik hier bedienen muß, für den Zuhörer faßlicher. Wer in den Arien der gewöhn-

wöhnlichen Singspiele der allmäligen Entwickelung und den mannichfaltigen Modificationen der Gefühle folgen will, muß entweder schon etwas geübter Kenner seyn, und mit Leichtigkeit eine aneinander hängende und auseinander entstehende Folge von musikalischen Sätzen übersehen, mit einander vergleichen und behalten können, oder er geräth leicht in die Gefahr, woferne nicht im Laufe des Stücks vorzüglich auffallende und affektuöse Situationen vorkommen, den Faden der Entwickelung aus Mangel an gehöriger Anreizung seiner Aufmerksamkeit zu verlieren. Hier in dieser neuen Gattung wird seine Aufmerksamkeit durchs ganze Stück hindurch lebhaft erhalten, weil die meisten einzelnen Sätze, vermittelst welcher die Musik die Absichten der Poesie unterstützt, den Ausdruck einer besondern Modification des Hauptgefühls zu enthalten scheinen, das dem Zuhörer desto auffallender ist, je mehr es von den vorhergehenden absticht, und je neuer es durch die vorhergegangene Unterbrechung und durch den nunmehrigen neuen Anlauf geworden zu seyn scheint. Noch außerdem, daß hier der Zuhörer der Mühe überhoben ist, einer aneinander hängenden Reihe von musikalischen Sätzen zu folgen, und sie wenigstens in Absicht auf ihre Beziehungen zu den darauf folgenden oder vorhergehenden im Gedächtnisse zu behalten, hat er auch hier noch den Vortheil, daß bey jedem Gefühl, welches die Musik in ihm hervorbringt, die Poesie ihm mit ihren deutlichen Vorstellungen und Begriffen, welche mit jenen Gefühlen sympathisiren, zu Hülfe kömmt, und also deutliche Vorstellungen und Begriffe sowohl als Gefühle, jede für sich mit ganz gleicher Stärke erregt werden, anstatt daß in den gewöhnlichen Singspielen entweder die Begriffe durch sympathisirende Gefühle, oder die Gefühle durch sympathisirende Begriffe erregt werden müssen.

Viel-

Vielleicht hat der Leser bemerkt, daß wir oben gesagt haben, diese neue Musikgattung habe dem Anscheine nach die angegebenen Vorzüge vor den gewöhnlichen. Wir glaubten, diese Einschränkung nothwendig machen zu müssen, da im Grunde diese angegebenen Vorzüge nicht wirklich, sondern nur in sofern als Vorzüge anzusehen sind, daß sie den eingeschränkten Fähigkeiten der meisten Musikliebhaber angemessener sind, ohne jedoch in jene verächtliche Niedrigkeit herunter zu sinken, in welche gewöhnlich diejenigen gerathen, die sich in ihren Kunstwerken zu sehr nach solchen eingeschränkten Fähigkeiten bequemen wollen. Genau genommen, ist dieses mehr Lob als Tadel dieser neuen Gattung: denn wenn der Künstler weiß, daß die wenigsten seiner Zuhörer im Stande sind, einer aneinander hängenden Entwickelung von Gefühlen mit gleicher Aufmerksamkeit zu folgen, warum sollte er sich nicht des Mittels bedienen dürfen, diese Gefühle von einander abzusondern, und sie dem Zuhörer einzeln, nach kleinen Zwischenerholungen aufzudringen? Ist es nicht vielmehr eine feine und sehr statthafte Politik, durch Nebenwege Absichten zu erreichen, wenn die Umstände nicht von einer solchen Beschaffenheit sind, daß man diese nämlichen Absichten auf dem graden Wege erhalten zu können glaubt? Daß dieses hier genau der Fall sey, wird der Leser am besten gewahr werden, wenn wir die vorhin angegebenen drey Vorzüge noch einmal und etwas genauer von mehrern Seiten betrachten.

Der erste Vorzug schien uns zu seyn, daß weder Poesie noch Musik in der neuen Gattung so gebunden ist, wie in der gewöhnlichen. Worinn bestehen denn aber eigentlich diese Bande? Daß die Poesie bey ihrer nähern Verbindung mit der Musik, eine sorgfältigere Auswahl ihrer Worte beobachten muß, und sich nicht mit aller

möglichen

möglichen Freyheit des ganzen Reichthums der Sprache bedienen kann, um ihre Empfindungen oder Begriffe selbst dadurch so mannichfaltig zu modificiren, als möglich, ist freylich eine kleine Aufopferung, aber doch immer eine Aufopferung, die zum Vortheil des Ganzen gemacht wird. Muß sich doch die Musik nicht weniger gefallen lassen, sich unter die Fesseln des Sylbenmaaßes zu schmiegen, und ihre Wendungen so nach der Beschaffenheit der Verse und Worte formen, daß sie oft eben sowohl als die Poesie zum Vortheil des Ganzen von ihrem Reichthume vieles ungebraucht lassen, und aufopfern muß. Wenn nun vermittelst dieser gegenseitigen Aufopferung die Kräfte beyder Künste in eine Kraft zusammen geschmolzen werden, und in dieser genauern Vereinigung desto größere Wirkungen hervorbringen, (welches gewiß geschieht, wenn das Herz der Zuhörer aus Mangel an Uebung nicht einem unfruchtbaren Boden gleicht,) kann sich nicht sowohl die eine als die andere diese Bande, diese kleine Aufopferung zum Besten des Ganzen gefallen lassen? Wenn zween Freunde eine und ebendieselbe Absicht erreichen wollen, so darf es keinem von beyden darauf ankommen, welchem die Ehre der Erreichung zugeschrieben wird; es muß genug für sie seyn, wenn sie nur die verlangte Wirkung ihrer beyderseitigen Bemühungen nicht verfehlen. Eben so wie zween solche Freunde, müssen auch unsere beyden Künste in ihrer Vereinigung angesehen werden. Außerdem wird auch das, was jede von den beyden Künsten etwa aufopfern muß, von einer andern Seite durch wesentliche Vortheile wiederum ersetzt. Die Poesie bekömmt durch die sorgfältigere Auswahl ihrer Worte, Wendungen und Ausdrücke, mehrern Wohlklang, wird zierlicher, angenehmer, und dadurch zu angenehmen Eindrücken fähiger; — die Musik erhält den Vortheil eines schönen Gesangs, der Begleitung der menschlichen Stimme, deren Töne so vor-

züglich

züglich eindringend sind, und kurz, beyde Künste werden in dieser Vereinigung, der kleinen Aufopferungen ungeachtet, wo nicht ein stärkeres doch gewiß ein schöneres Ganzes.

Der zweyte Vorzug der neuen Musikgattung schien uns darinn zu liegen, daß Ideen und Empfindungen gleich stark erregt, beschäftigt und unterhalten werden. Könnte man hier nicht ebenfalls einwenden, daß zwar Ideen und Empfindungen gleich stark erregt, aber doch nur einzeln, nicht in so genauer Verbindung, um mit vereinigter und vermehrter Stärke auf die Zuhörer wirken zu können, erregt werden? Wenn man glauben könnte, daß der größte Theil der vorzüglichen Wirkung, welche die neue Musikgattung hervorzubringen im Stande ist, hauptsächlich diesem Umstande, oder vielmehr (wir wollen es nur hier so nennen,) diesem Vorzuge zuzuschreiben wäre, so könnte diese Einwendung im Grunde nichts gelten, so wäre es einerley, ob die Wirkungen durch einzeln oder vereinigt hervorgebrachte Empfindungen und Ideen erregt würden; wir glauben aber überzeugt zu seyn, daß die großen und starken Eindrücke, welche die neue Gattung bewirken kann, nicht sowohl dem vorhergehenden, als vielmehr dem folgenden Umstande beyzumessen sey:

Daß sie der kurzen und öfters abgebrochenen Sätze wegen, deren sich die Musik hier bedienen muß, für den Zuhörer begreiflicher und faßlicher ist. Wenn unsere Zuhörer in der musikalischen Sprache so ungeübt sind, daß sie der allmäligen Entwickelung, und den mannichfaltigen Modificationen der Gefühle nicht gehörig folgen können, um sich bey Aufmerksamkeit zu erhalten, und eine Arie, welche solche allmälige Entwickelungen enthält, vom Anfang bis ans Ende mit innerer Theilnehmung anzuhören, wo liegt der Fehler, an der Gattung von

Musik, oder an dem Zuhörer? Und kann es sodann ein eigentlicher Vorzug genannt werden, wenn man Mittel gefunden hat, den aneinander hängend fortlaufenden Faden der Empfindung in kleinere Theilchen zu zerreißen, um die Aufmerksamkeit des Zuhörers nicht zu sehr anzustrengen, sondern ihm alles Stückweise unter Erholungen und Ruhepunkten beyzubringen? Freylich eine Politik ist es, zu welcher man bey den nun einmal so beschaffenen Umständen gezwungen ist, aber unserer Meynung nach gewiß nicht das, was man einen eigentlichen in der Natur der Kunst gegründeten Vorzug nennen darf. Mit einem Worte, es ist ein Nothbehelf, der in so fern immer seinen Werth hat, und ohne alles Bedenken angewendet werden kann, als er in einer gewissen Lage der Umstände, sicherer und gewisser zur Erreichung unserer Absichten und Endzwecke verhilft, als vielleicht die Befolgung des gradern Weges verhelfen würde.

Wir erinnern hier noch einmal, daß dieses nicht zum Tadel der neuern Musikgattung gesagt ist. Wer den Verstand seiner Leser über eine Materie, sie sey welche sie wolle, nicht gradezu aufklären kann, weil die Verstandeskräfte dieses Lesers vielleicht noch zu ungeübt sind, der wird immer klug handeln, wenn er seinen Unterricht in kleine Portionen vertheilt, Zeit zur Erholung verstattet, und sich nur nach und nach, ganz allmälig der Ueberzeugung desselben zu bemächtigen sucht. Grade so verhält sich es auch mit der Erregung der Gefühle, die die Musik bey ungeübten Zuhörern bewirken soll. — Also nicht zum Tadel, sondern bloß deswegen haben wir gesagt, daß die größern Wirkungen, welche die neue Musikgattung hervorzubringen im Stande ist, nicht eigentlich aus wesentlichen Kunstvorzügen entstehe, weil schon verschiedene Personen, (die aber in Absicht auf Musik unter die Classe der oben erwähnten Zuhörer gerechnet

rechnet werden müssen,) der Meynung gewesen sind, die gewöhnliche Gattung von Singspielen könne nun dieser neuern Gattung ganz füglich aufgeopfert werden. Diese Aufopferung würde in der That allzu groß seyn, und bey allem Werthe, den die neue Gattung in unsern Augen, als ein politisches Kunststück betrachtet, wirklich hat, würde sie unserer Meynung nach, doch den Verlust des schönen Gesangs der gewöhnlichen Gattung, nebst dem Verluste einer unserer Natur sehr angemessenen allmäligen und aus einander entstehenden Entwickelung der Gefühle, nicht ersetzen können.

Das Resultat dieser kurzen Betrachtungen, oder der eigentliche Gesichtspunkt, aus welchem die neue Gattung von Musik angesehen werden muß, möchte also ungefähr folgender seyn:

Daß die Musik nur einen Theil ihrer Kraft gebraucht, um den Ausdruck des Textes, bey vorkommenden Ruhepunkten, die gewöhnlich durch Minen- und Geberdenspiel ausgefüllt werden müssen, (welches für die meisten Schauspieler eine der größten Schwierigkeiten ist,) damit zu unterstützen. Hierdurch erhält der Schauspieler den Vortheil, sich ganz dem Feuer seiner Aktion zu überlassen, ohne sich der Musik wegen im geringsten einschränken zu müssen; und der Zuhörer erhält den Vortheil, am Texte einen immerwährenden Leitfaden zu haben, der ihm jederzeit sagen kann, was die bey Ruhepunkten einfallenden musikalischen Sätze bedeuten und eigentlich sagen sollen. Diese Absonderung zwoer Künste scheint daher hauptsächlich solchen Zuhörern zuträglich zu seyn, die zu ungeübt sind, als daß sie sie in ihrer genauern Vereinigung gehörig genießen könnten.

Dieß sey genug über die Gattung an sich selbst.

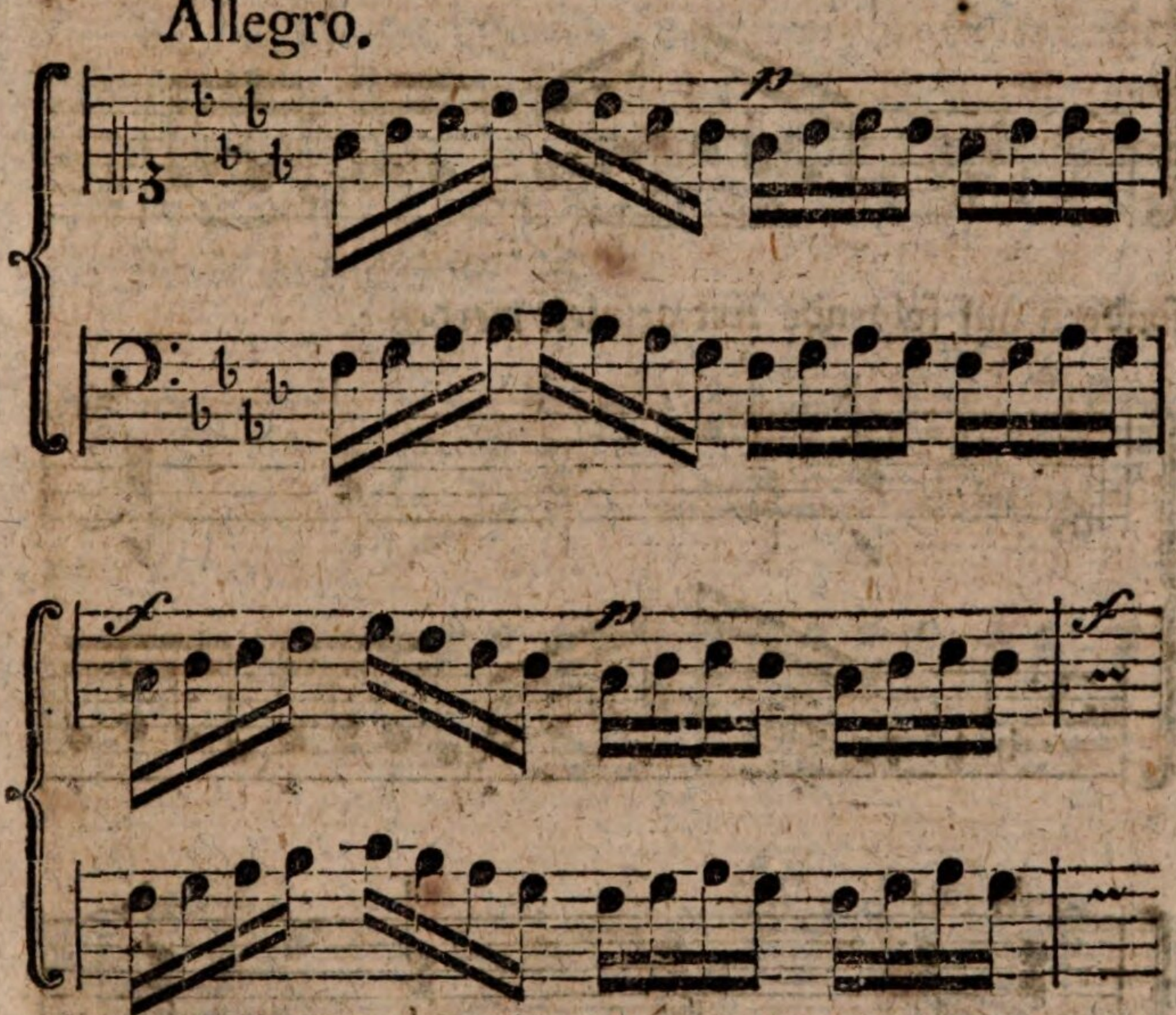
Von den beyden ersten Versuchen in dieser Gattung haben wir nicht nöthig, viel zu sagen. Alles was wir sagen könnten, würde nur auf Lobeserhebungen hinauslaufen, die wir Hrn. Benda darüber machen müßten. Da es nun eben so überflüßig ist, einen Benda zu loben, als manche unserer heutigen Componisten zu tadeln, — da es dem musikalischen Publikum zu bekannt ist, daß der Bendaische Genius nicht nur nichts schlechtes hervorbringt, sondern vielmehr im Stande ist, jeder neuen Gattung, sie möchte auch sonst beschaffen seyn, wie sie wollte, einen vorzüglichen Werth zu geben; so brauchen wir unsern Lesern nicht erst weitläuftig zu sagen, daß Ariadne und Medea, als erste Versuche einer ganz neuen Gattung betrachtet, wahre Meisterstücke sind.

Ueber den Werth der Composition dieser beyden Versuche haben wir also nichts zu sagen; wohl aber eins und das andere über die Auszüge, in welchen sie dem Publikum gegeben worden sind. Wenn man eine Musik, die für ein ganzes Orchester bestimmt war, so zusammen ziehen will, daß sie ohne wesentliche Nachtheile auf einem einzigen Instrumente brauchbar werden soll, — daß nichts wesentliches von ihrem Ausdrucke verloren gehen soll; so ist durchaus nothwendig, daß ein solcher Auszug dem Charakter des Instrumentes, für welches er bestimmt ist, aufs genaueste angepaßt werde. Dieß finden wir hier, besonders im Auszuge der Ariadne nicht immer beobachtet. Wir wollen daher einige Stellen anführen, wo uns der wahre Ausdruck am meisten verloren zu haben scheint, und zugleich dem Leser die Veränderungen angeben, die unserer Meynung nach dem Instrumente nicht nur angemessener sind, sondern auch in der That die Gedanken des Componisten richtiger und wahrer darstellen. Vorläufig muß aber noch erinnert

werden,

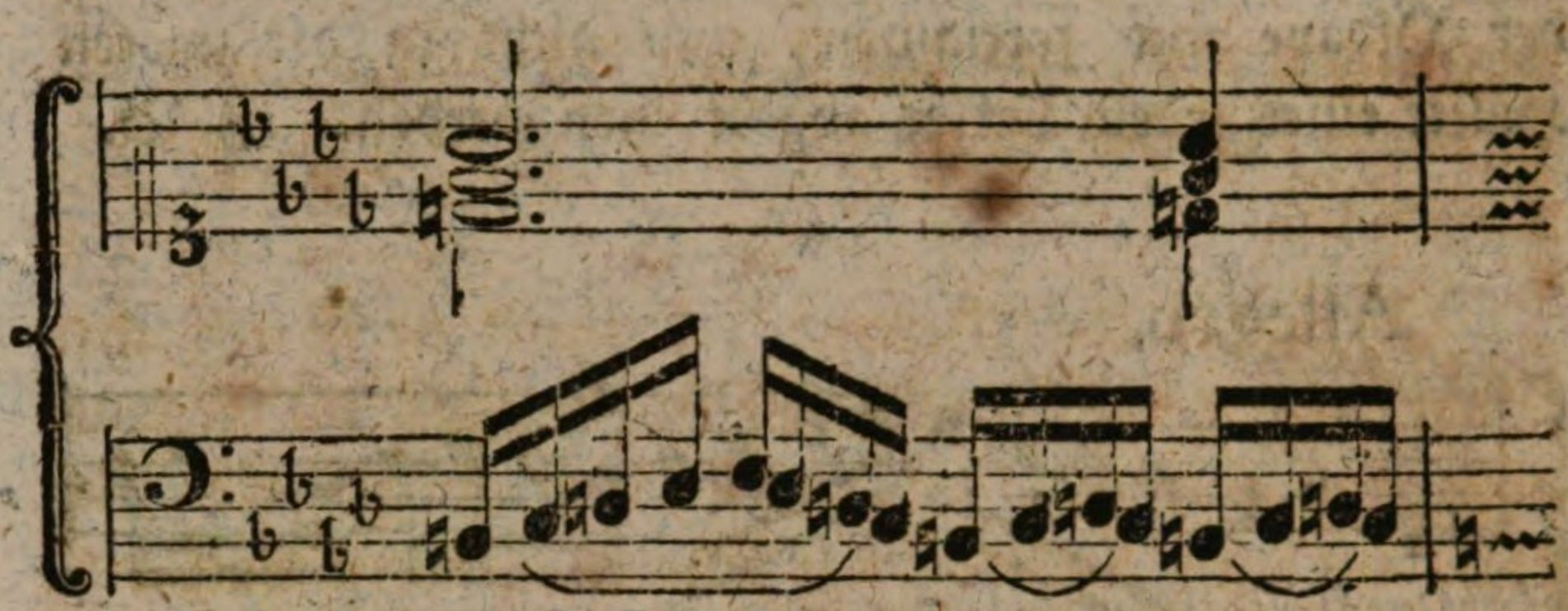
werden, daß Hr. Benda den Auszug nicht selbst besorgt, sondern die Besorgung desselben aus Zeitmangel einem andern hat überlassen müssen. Daher mag es denn auch kommen, daß er nicht überall so ausgefallen ist, wie es vielleicht Hr. Benda selbst wünschen möchte. Wir schränken uns hier bloß auf die Ariadne ein.

Auf der 13den Seite, bey den Worten: „alles ist „hier wild, fürchterlich!„ muß der Baß durchaus in der Oktave mit fortlaufen, und nicht in der zwoten Hälfte eines jeden Taktes abgebrochen werden. Z. B.

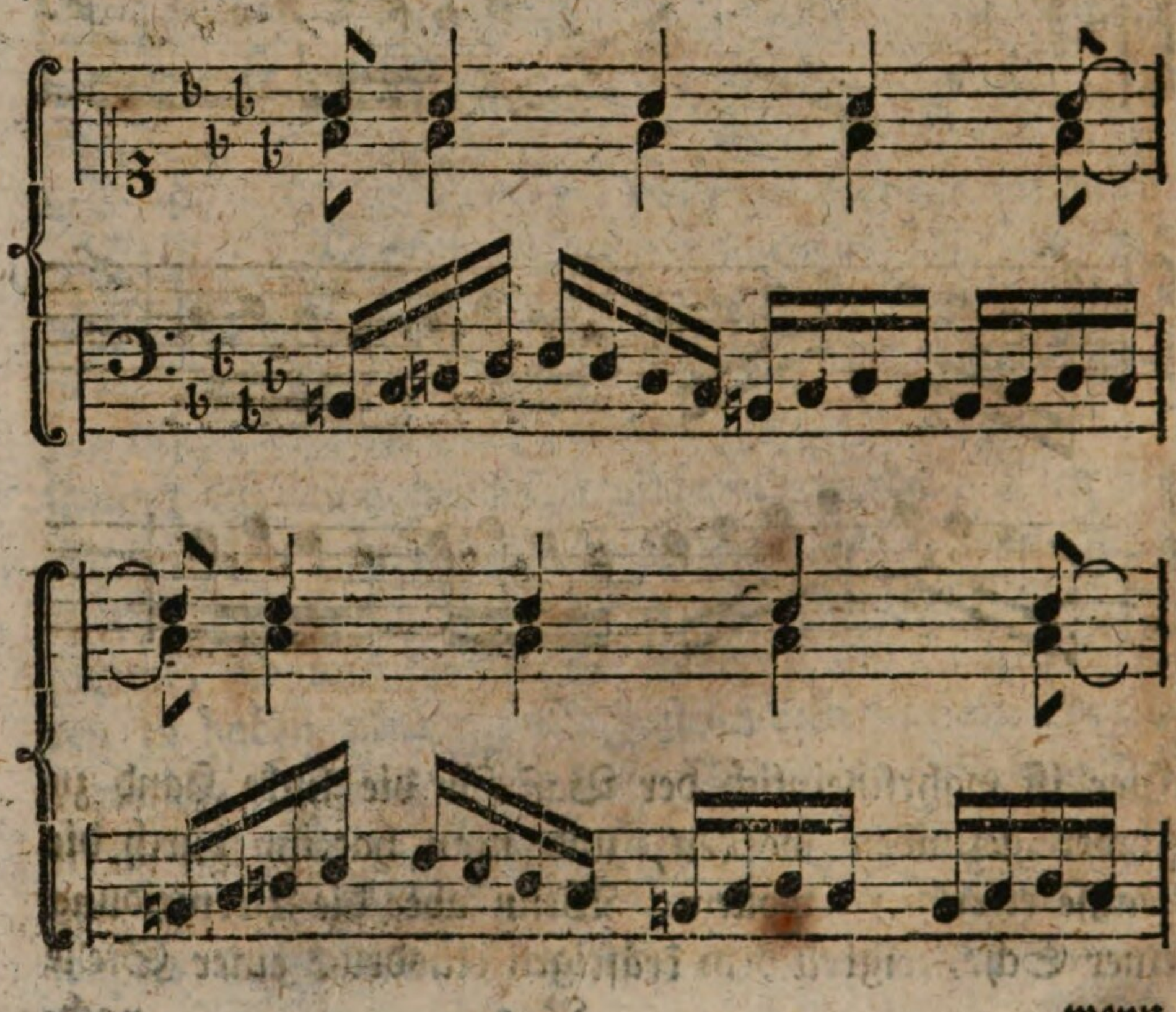


Hier ist wahrscheinlich der Baß für die linke Hand zu schwer gefunden worden, und man hat ihn durch die Pause erleichtern wollen. Wenn aber die Vermeidung einer Schwierigkeit dem kräftigen Ausdruck einer Stelle

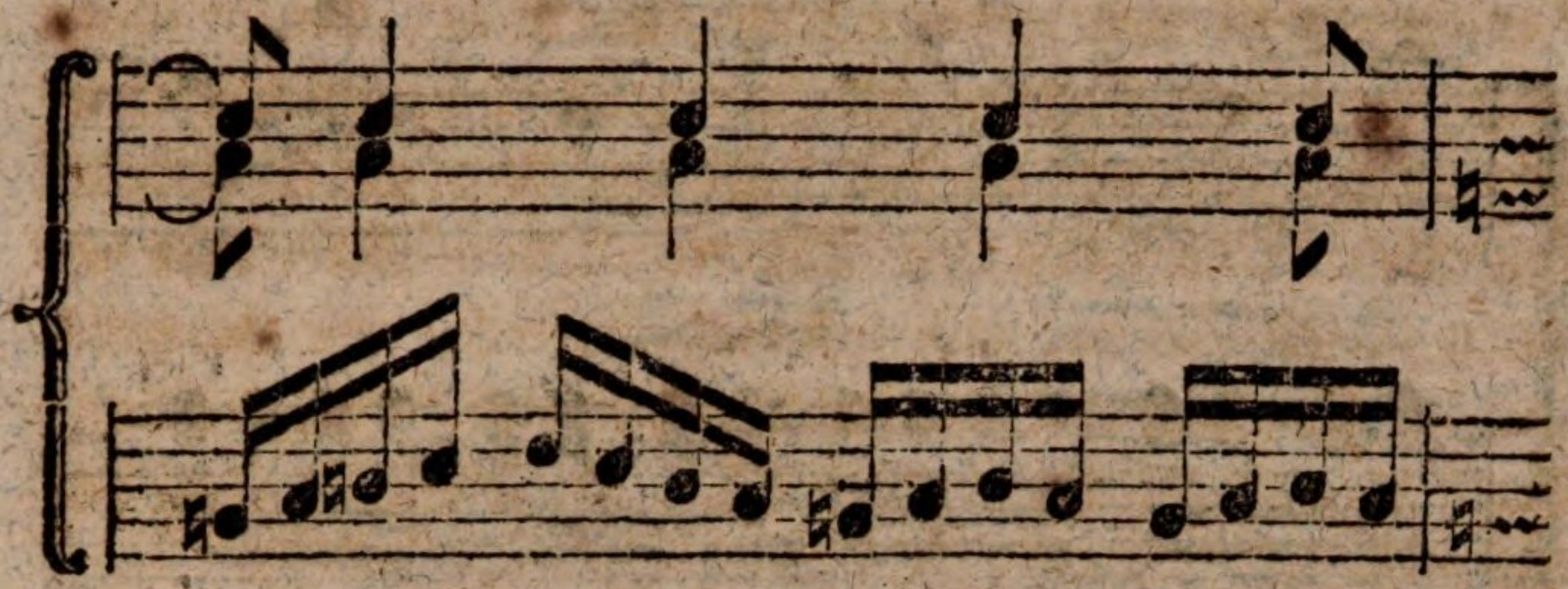
nachtheilig ist und werden kann, so ist es, deucht uns, nicht die rechte Stelle, wo sie eigentlich vermieden werden muß. Eben so verhält sichs mit dem gleich darauf folgenden Satz, bey den Worten: „das Meer tobt ge„gen diesen Felsen, will ihn verdrängen!„ wo ebenfalls mit der scheinbaren Schwierigkeit zugleich der wahre Ausdruck weggenommen worden ist. Diese Stelle muß daher nicht



sondern auf folgende Art gespielt werden:

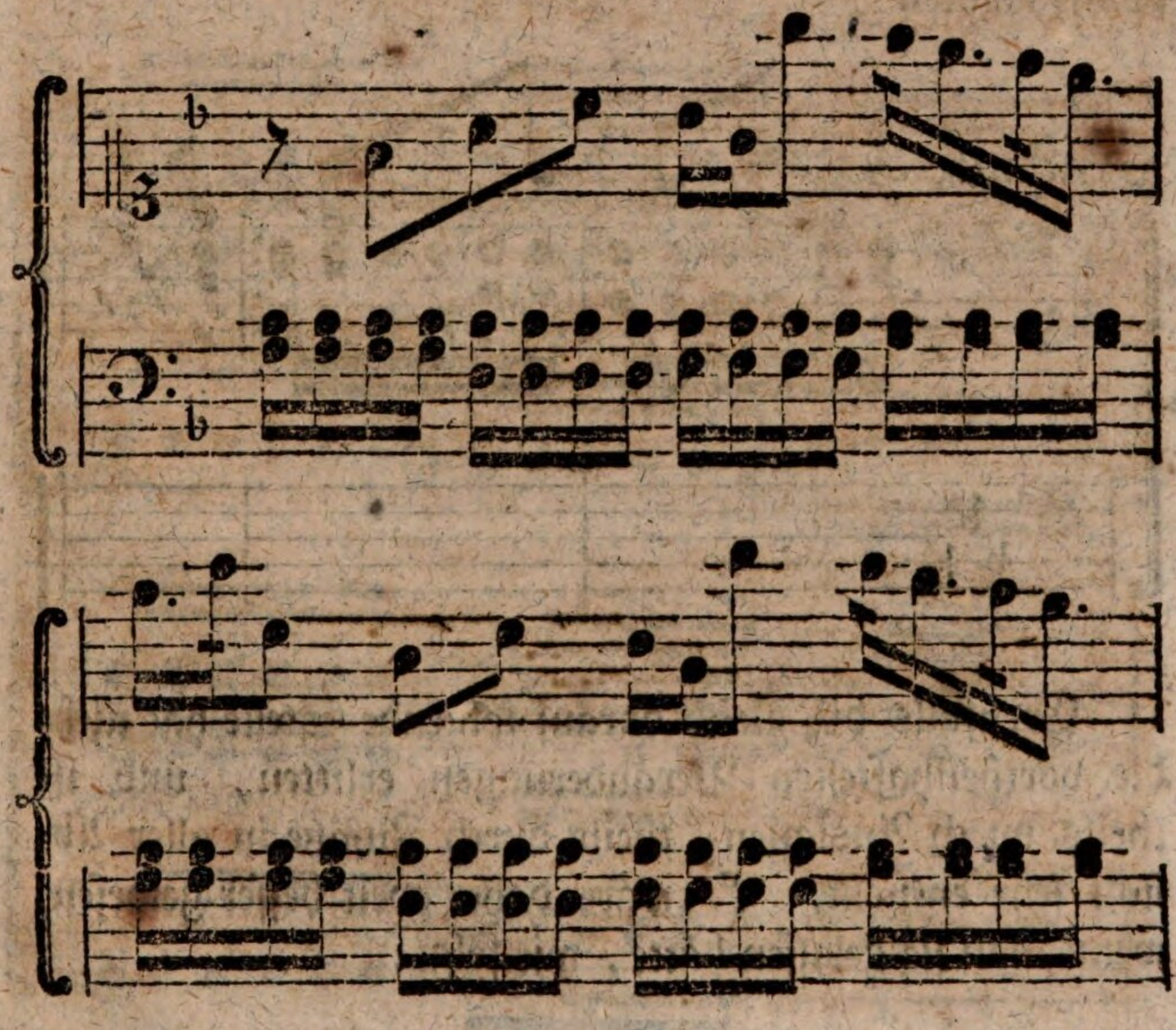


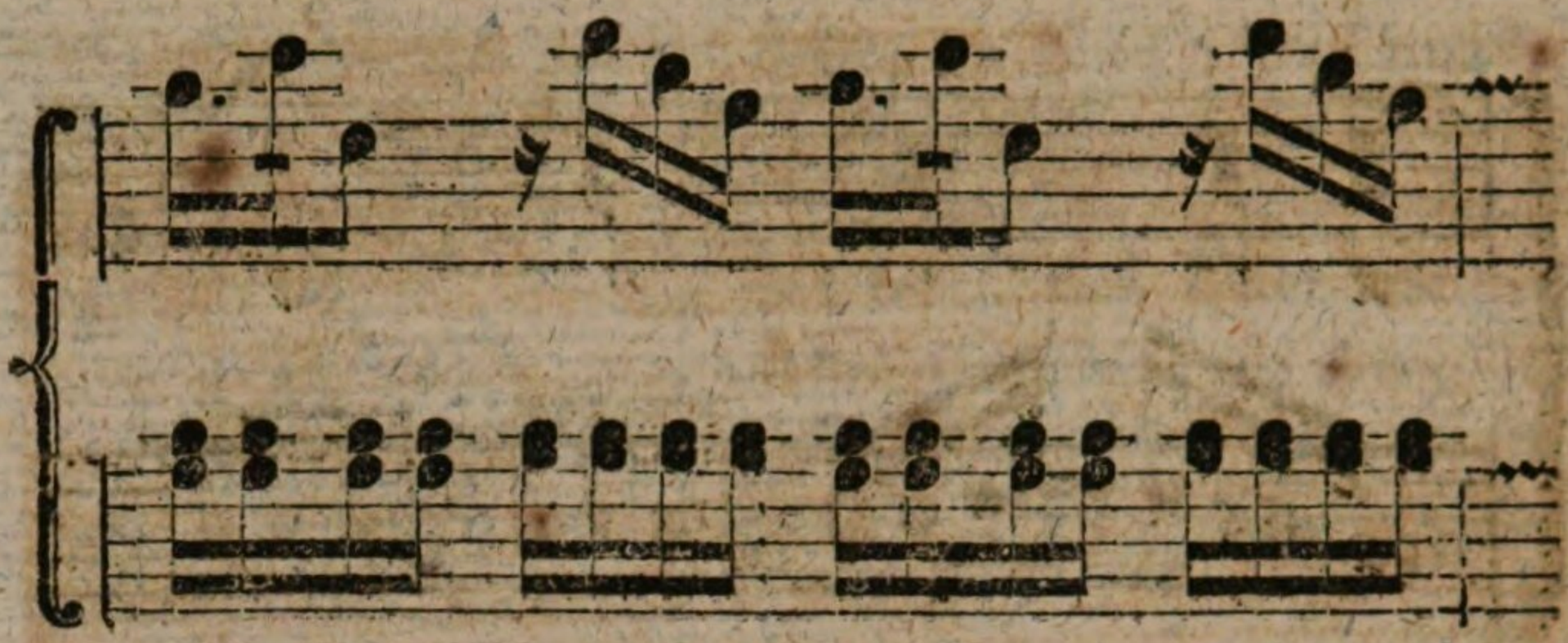
wenn



wenn man will, daß das Toben des Meers, und das Drängen desselben gegen den Felsen gehörig ausgedrückt werden soll.

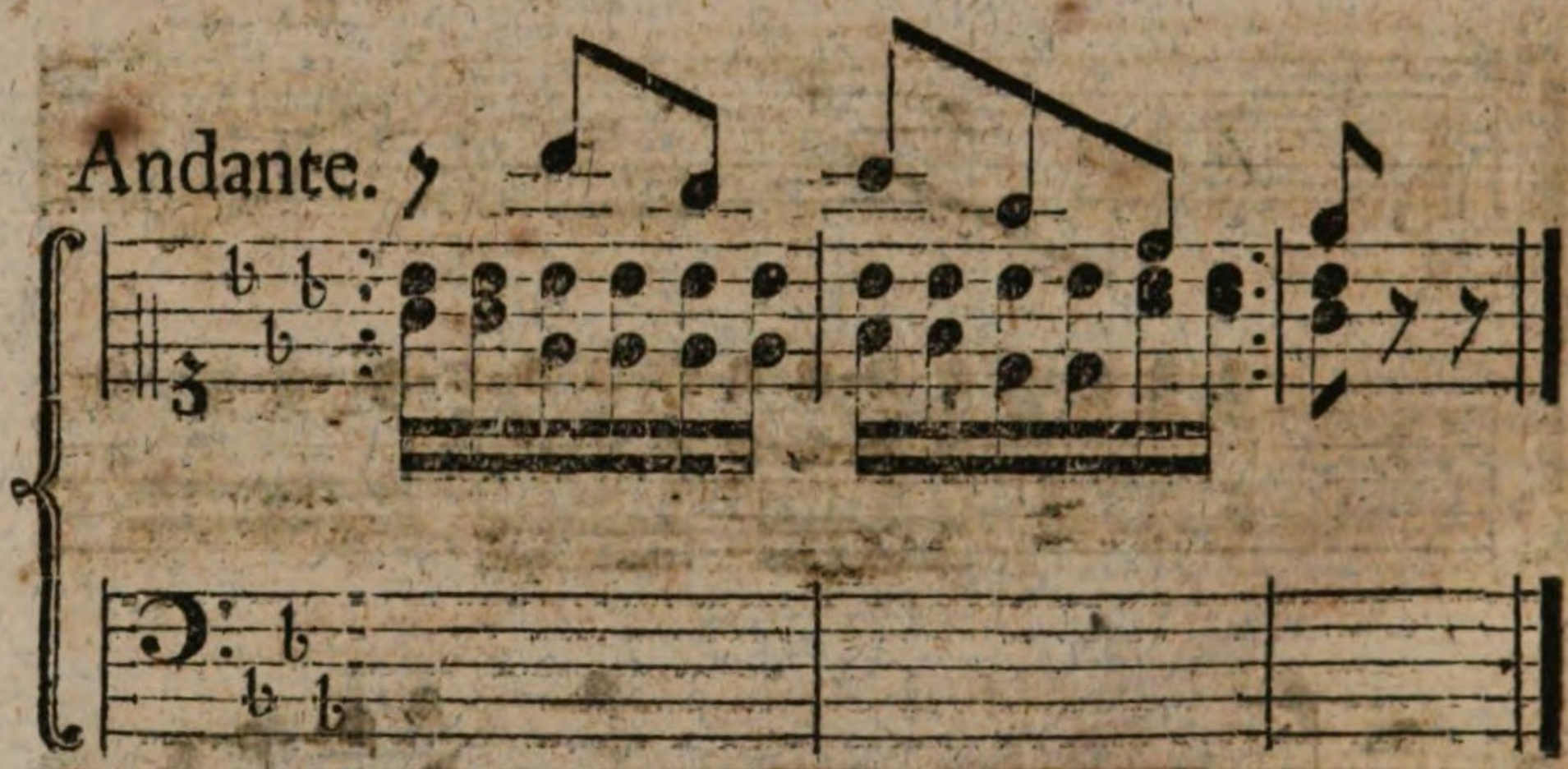
S. 14 bey den Worten: „Komm! sie ist erwacht; „komm in meine Arme!„ ist im Auszuge die Melodie allzu springend gerathen, da sie doch auf folgende Art nicht nur dem Ausdruck der Worte, sondern auch dem Originale angemessener ist.



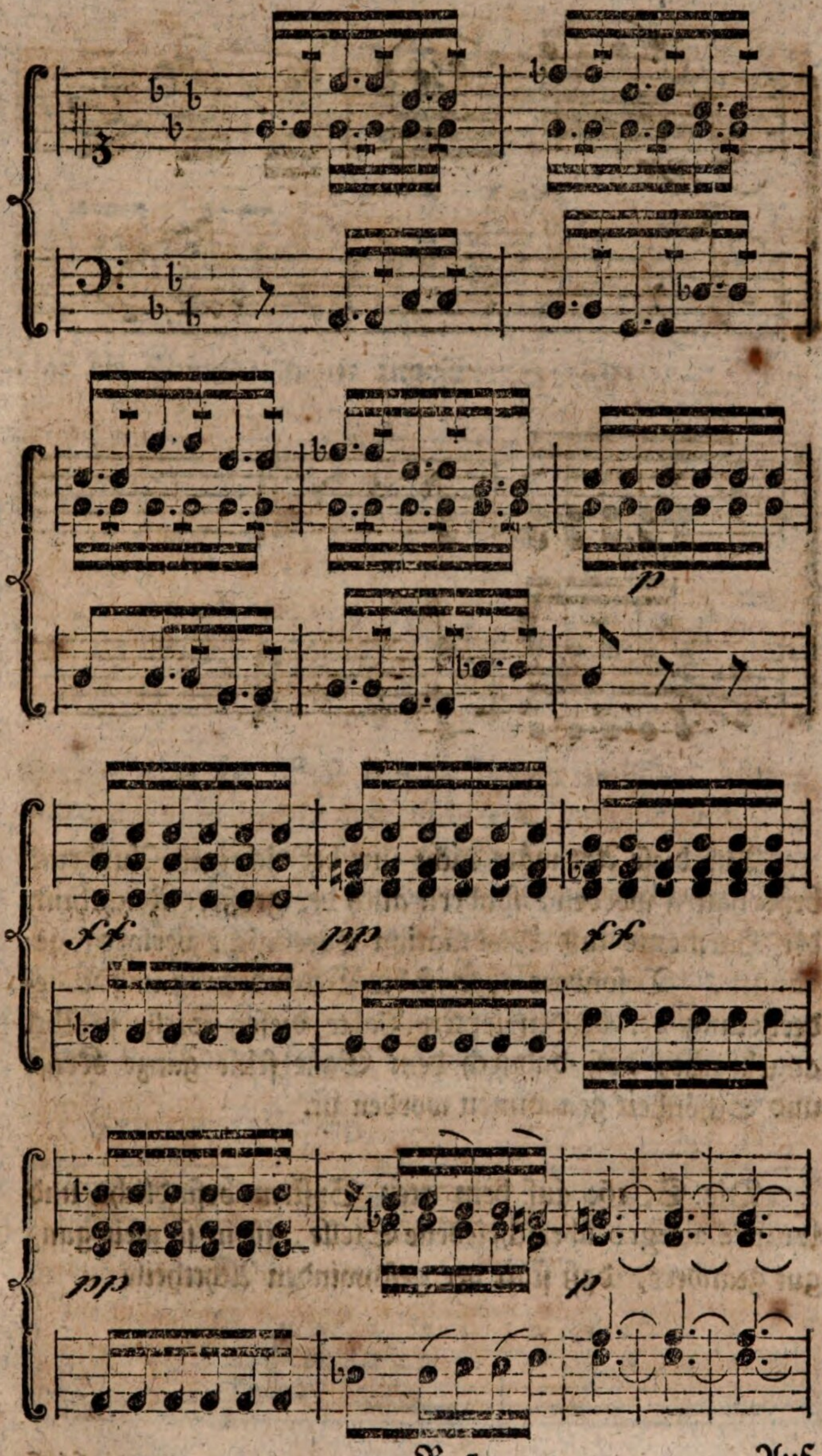


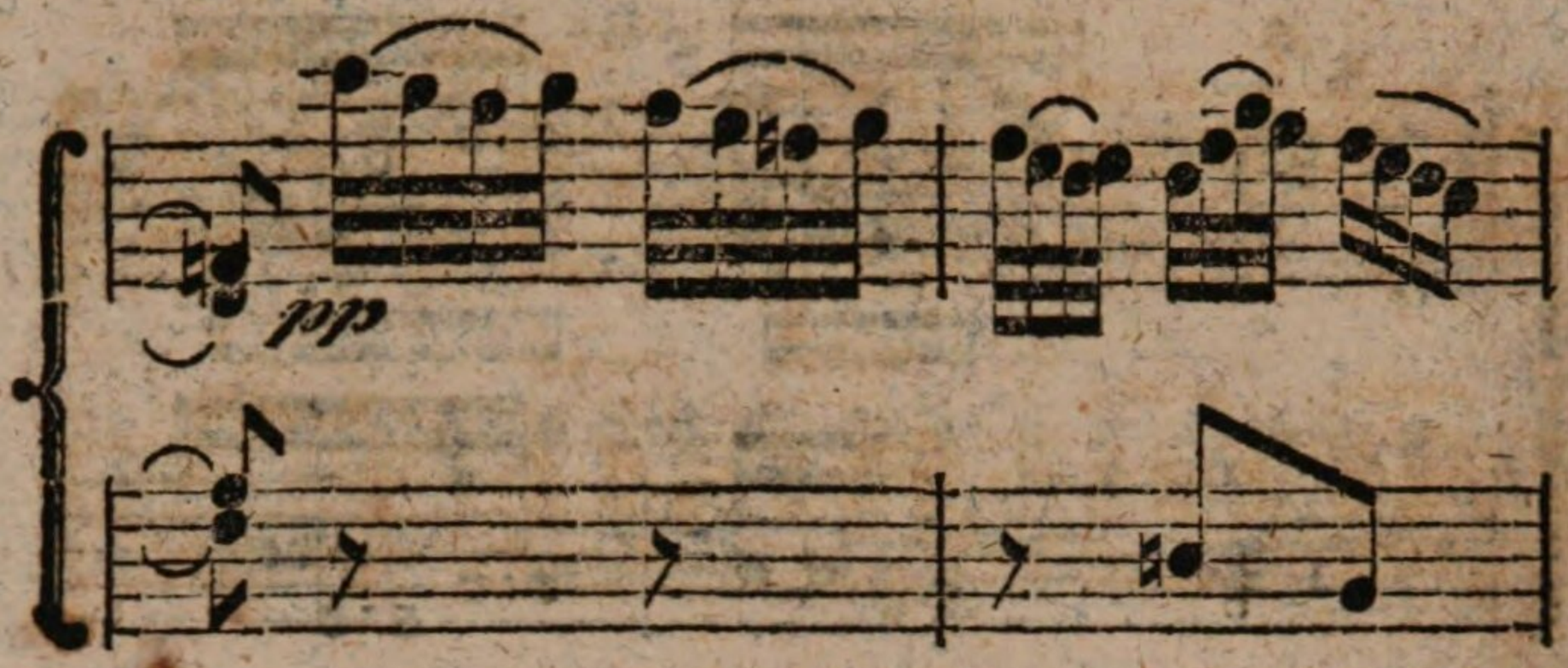
Auf diese Art kann diese Melodie auf dem Claviere ganz bequem vorgetragen werden; auf die andere Art aber gewiß nicht.

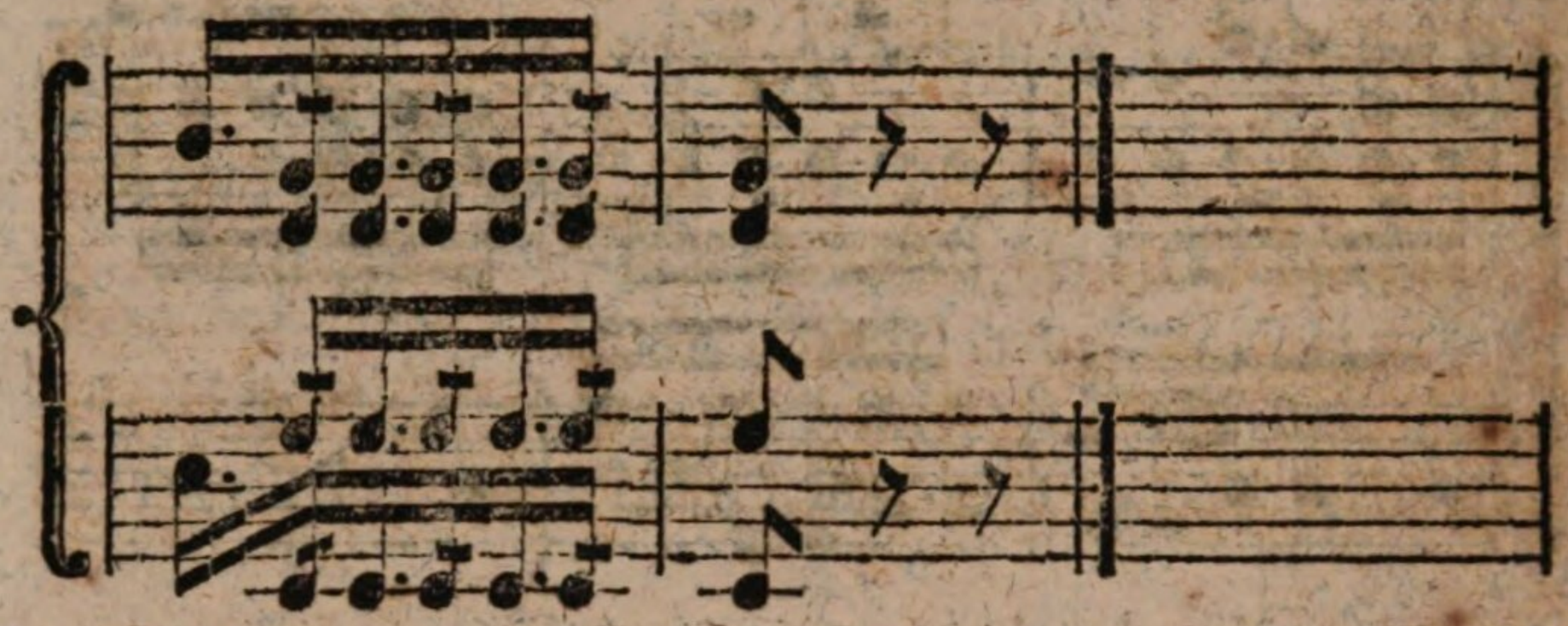
S. 16. bey den Worten: „wie schlägt mein Herz!„ ist es auffallend, daß die Musik dem Originale gemäß auf folgende Art hätte gehen müssen, wenn das Herzklopfen ausgedrückt werden sollte, welches doch der Componist wollte:



Ebenfalls die gleich darauf folgende Stelle hat nicht die vortheilhaftesten Veränderungen erlitten, und ist theils durch Auslassen, theils durch Zusätze in aller Absicht sehr entstellt. Es wäre daher weit besser gewesen, wenn man sie gelassen hätte, wie folgt:

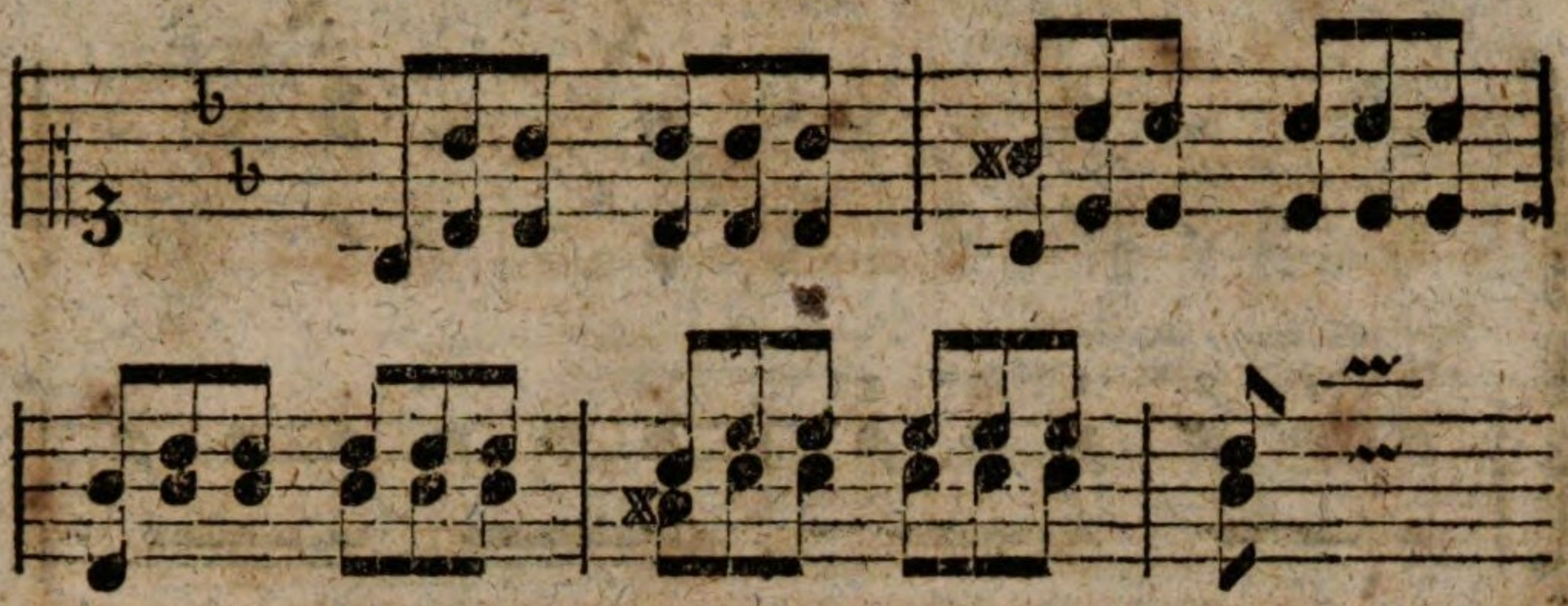

p
ff
pp
ff
ff
pp
p



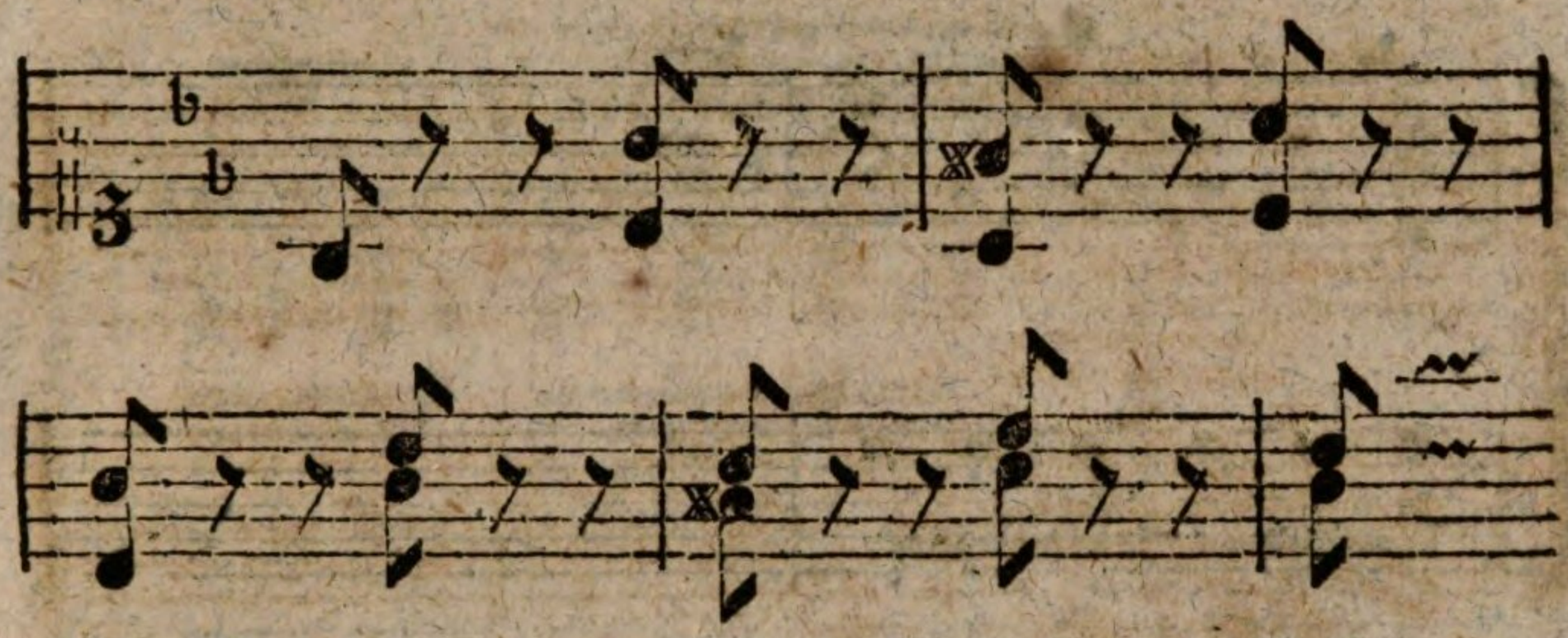


Auf diese Art wäre nicht nur der richtigere Ausdruck beybehalten worden, sondern auch der größere Reichthum der Harmonie und Modulation wäre nicht verloren gegangen. Besonders aber ist die Veränderung und Wiederholung der beyden letzten Takte dieser Stelle so übel angebracht, daß dadurch dem Satze seine ganze Kraft und Schönheit genommen worden ist.

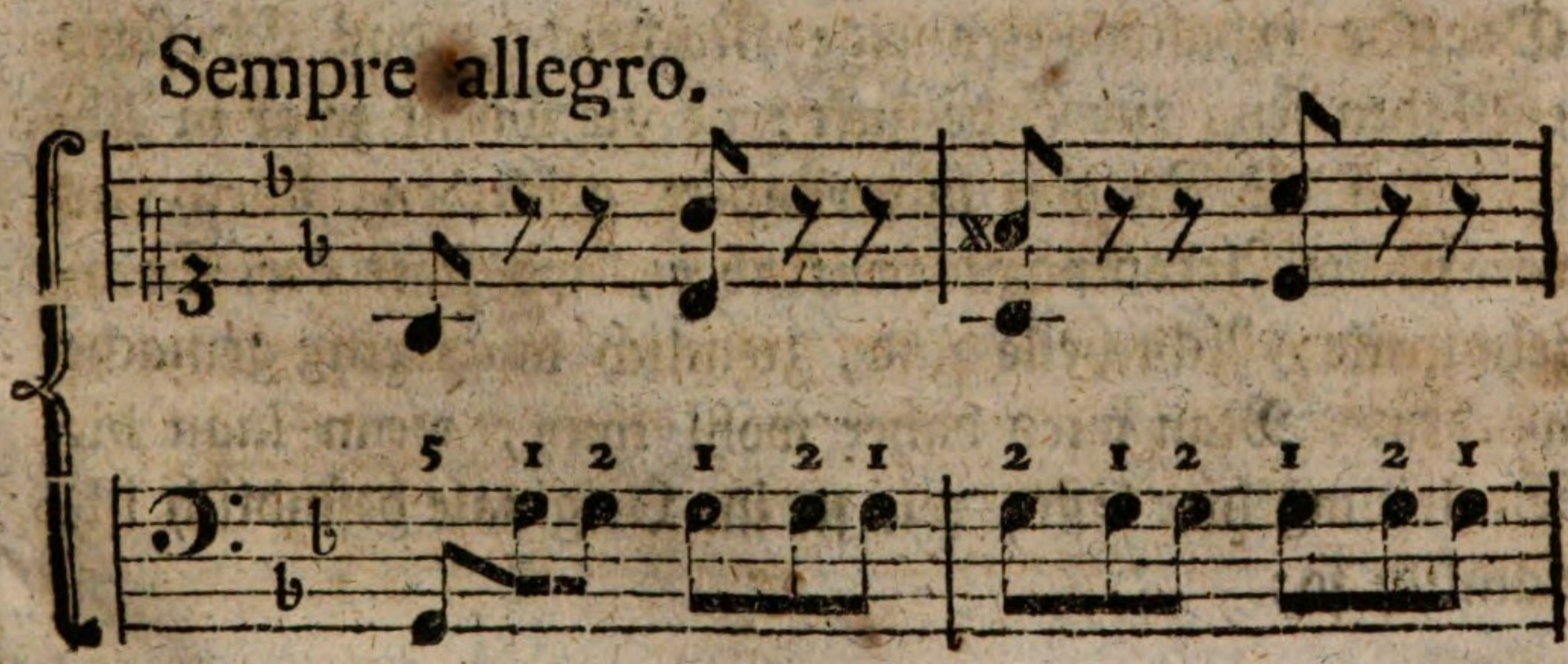
Die S. 16. auf dem 5ten System befindliche und sempre allegro überschriebene Stelle, ist in so weit ganz gut geändert, daß statt der geschwinden Achttheile

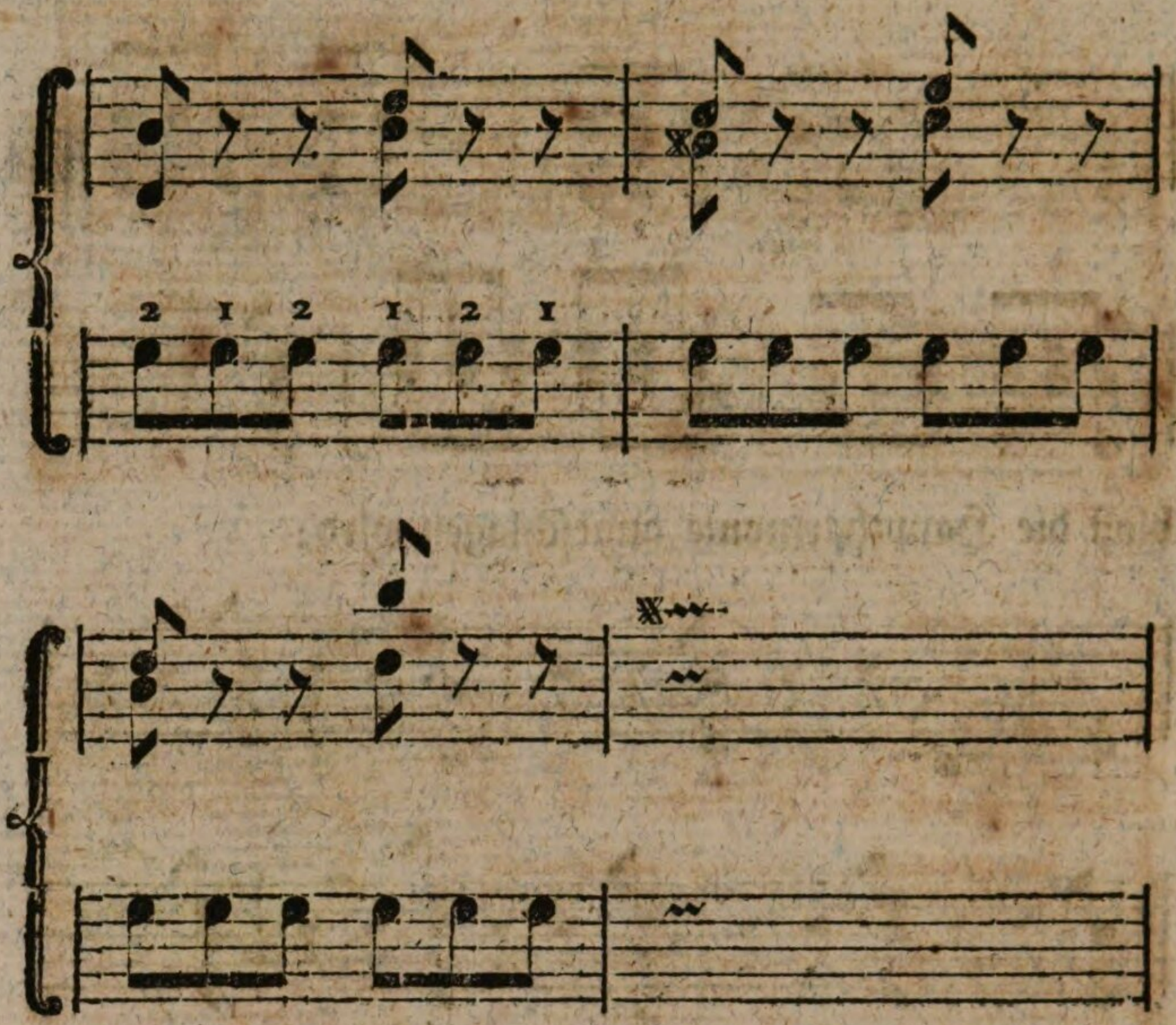


bloß die Haupttharmonie angeschlagen wird:



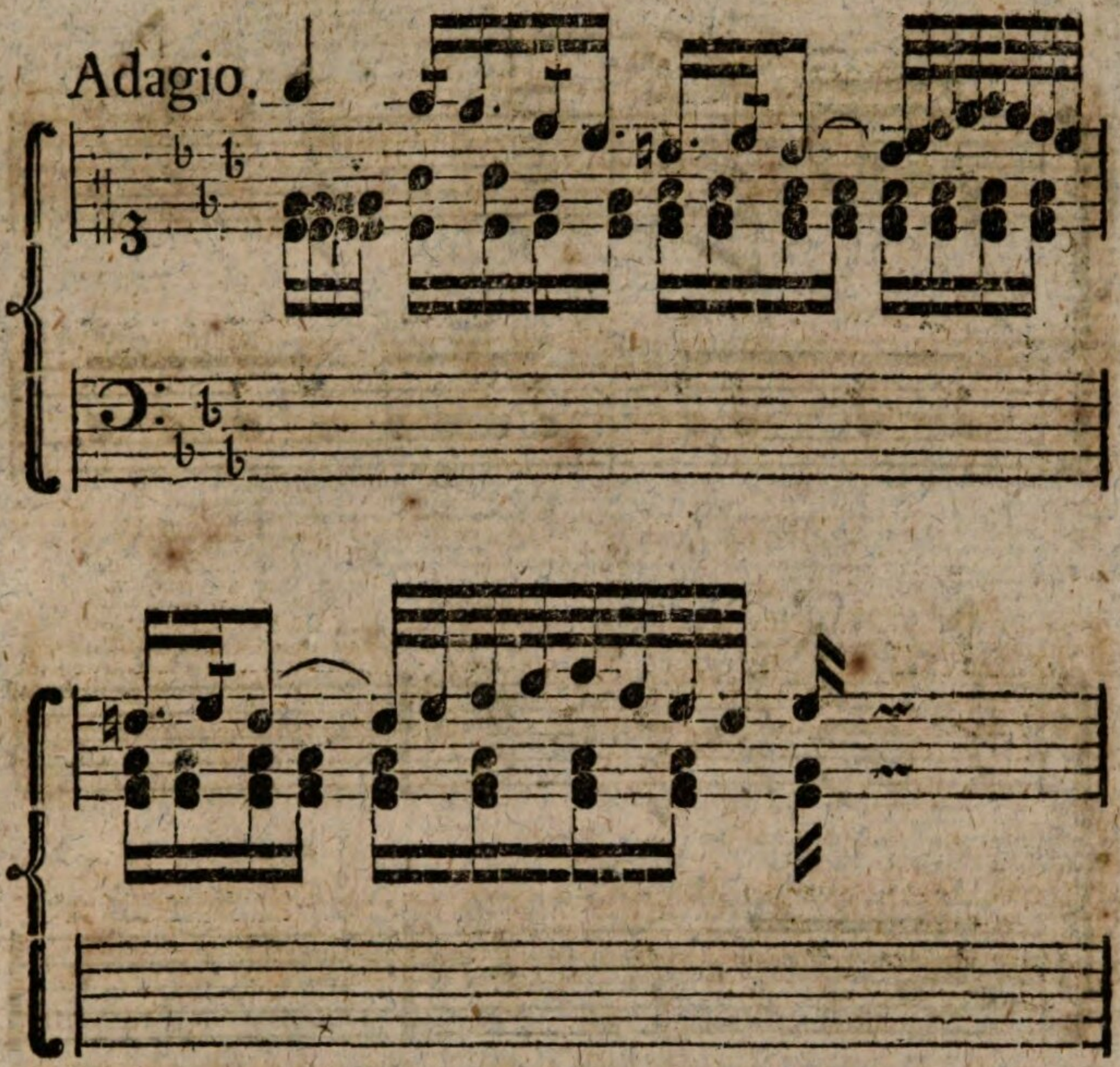
warum aber im Baß das fis immer zwischen dem g murmeln muß, sehen wir nicht ein, und glauben, daß es weit besser so hätte bleiben können, wie es im Originale steht. Sowohl auf dem Clavichord als auf dem Flügel, wenn er nur irgend ein wenig erträglich befiedert ist, läßt sich sodann die Stelle mit abgewechselten Fingern sehr gut und bequem vortragen. Die ganze Stelle hätte daher folgende Form bekommen müssen:



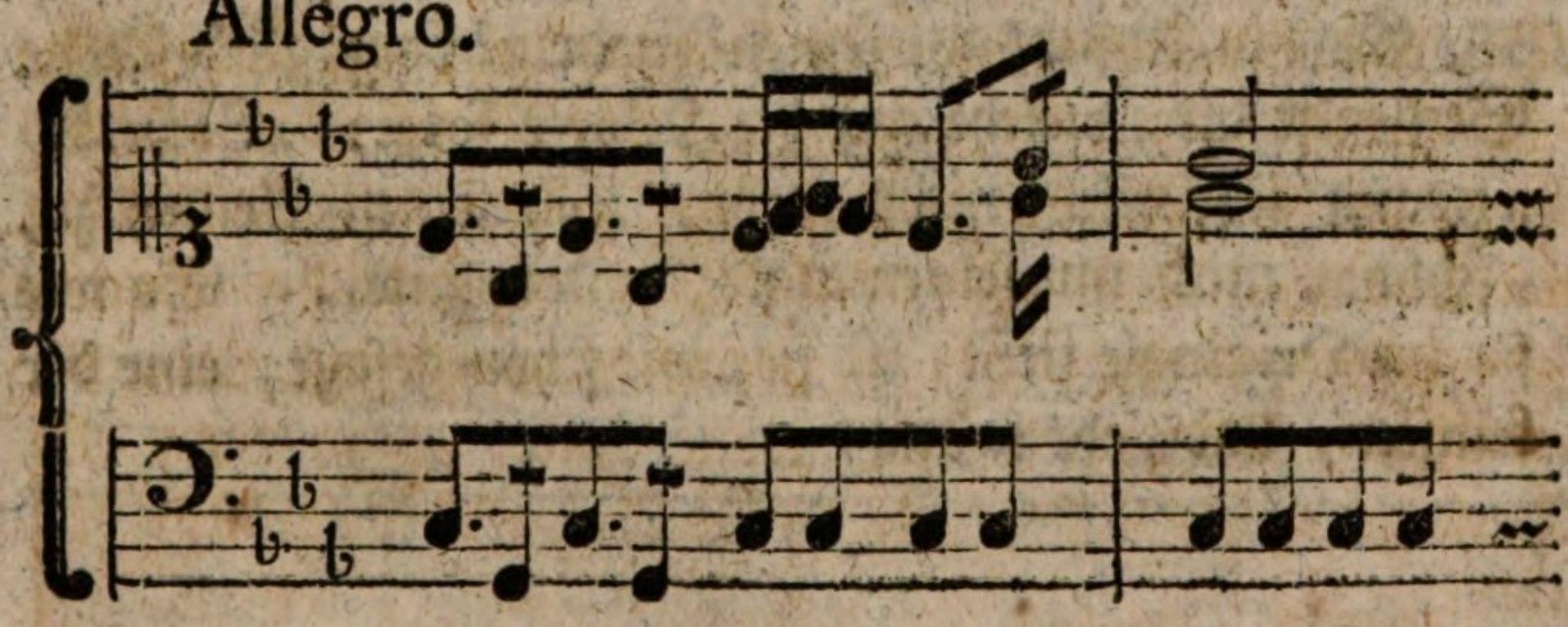


so wäre nicht nur der Gedanke des Componisten richtiger dargestellt worden, sondern auch das Instrument hätte sein Recht bekommen, und wäre seiner Natur gemäß gebraucht worden. Dieß gilt auch von den übrigen diesem ähnlichen Sätzen, die im Laufe des Stücks noch vorkommen.

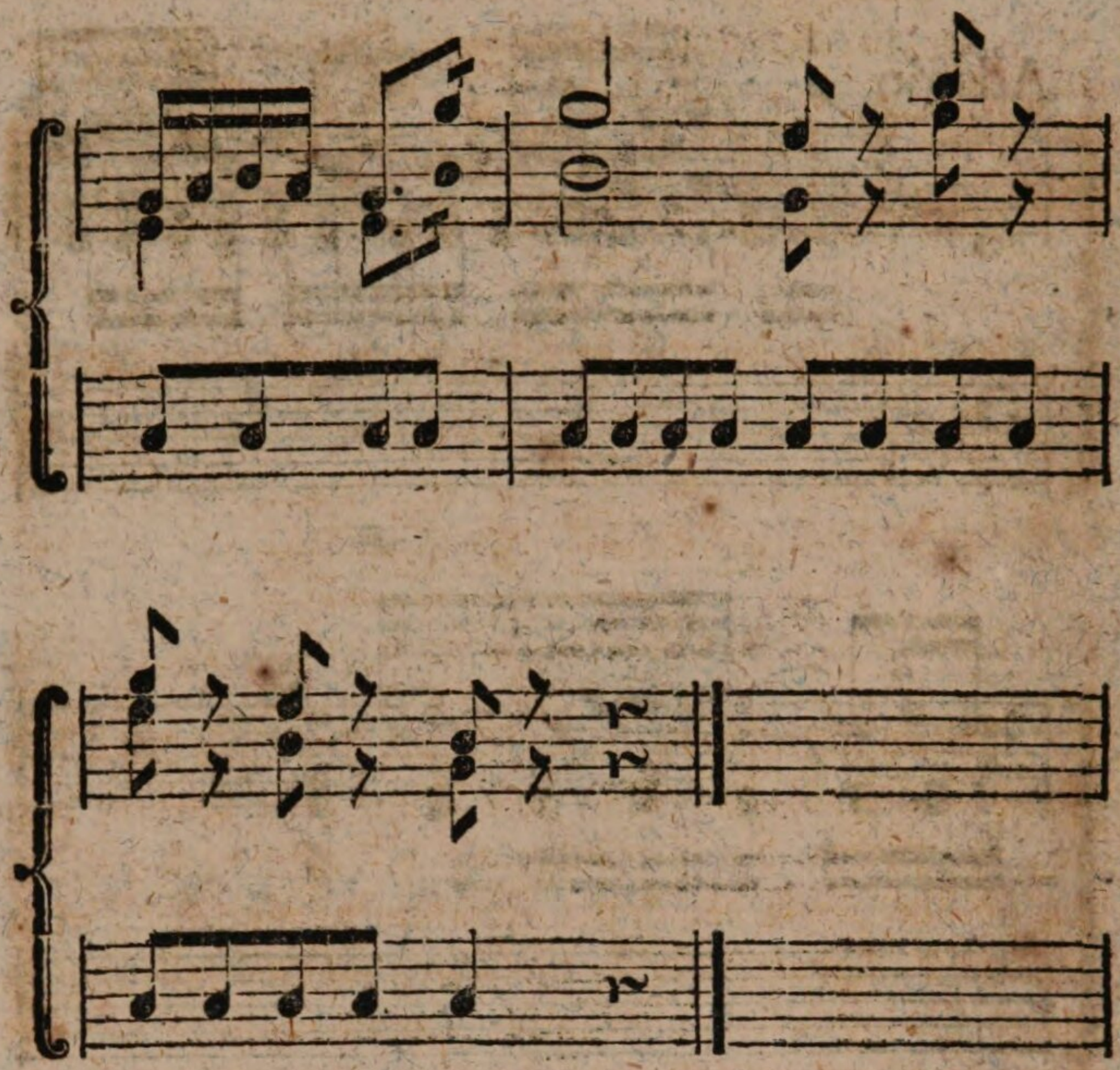
Auf der 18den Seite, wo Ariadne über die von der Oreade erhaltene traurige Nachricht, daß Theseus entflohen sey, zur Erde sinkt, ist die Musik zwar in Absicht auf die Melodie unverändert geblieben, durch das veränderte Accompagnement aber, wo statt der Sechzehntheile, Achttheile sind, ziemlich langweilig gemacht worden. Man wird daher wohl thun, wenn man die Begleitung hier läßt, wie sie im Originale befindlich ist, nämlich so:



Auch ist die auf eben dieser Seite, bey den Worten: „Gerechte Götter! Er?„ vorgenommene Veränderung nicht die glücklichste, und wir würden hier ebenfalls rathen, es beym alten zu lassen, wo sich diese Stelle weit besser ausnimmt, auf dem Claviere leichter ist, und so aussieht:



Diese



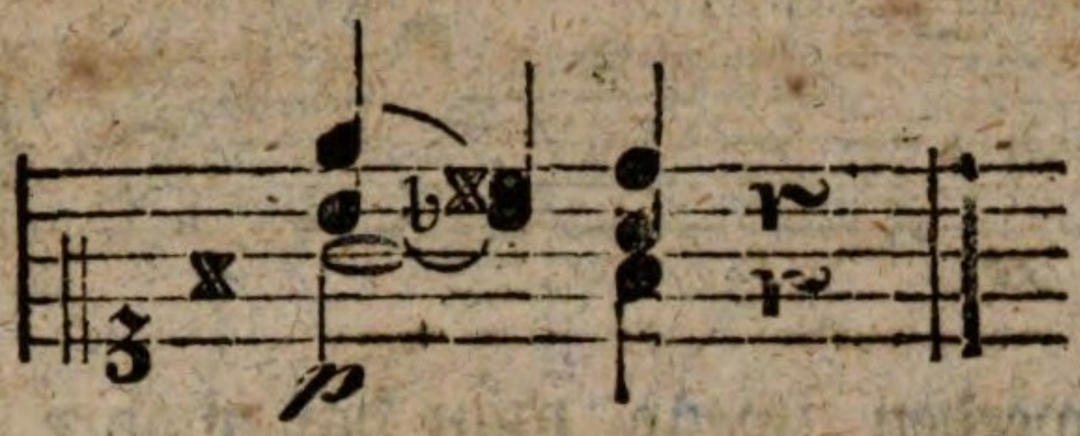
Diese Stelle kömmt gleich noch einmal im F moll vor, und kann ebenfalls in ihrer alten Gestalt bleiben. Sie drückt den Schrecken der Ariadne, bey Erblickung eines Schiffs auf der hohen See, ungleich besser aus, als sie es in ihrer Veränderung thut.

Eine in Absicht auf seinen Ausdruck vorzüglich schöne Stelle ist die, welche auf die Worte folgt: „Nun be„zwang ich mich nicht mehr, floh seinen Armen zu, „schlang mich um seinen Hals, und weinte.„ So wie sie im Originale steht, ist sie, wie schon gesagt, eine der feinsten, und sieht so aus:

Im

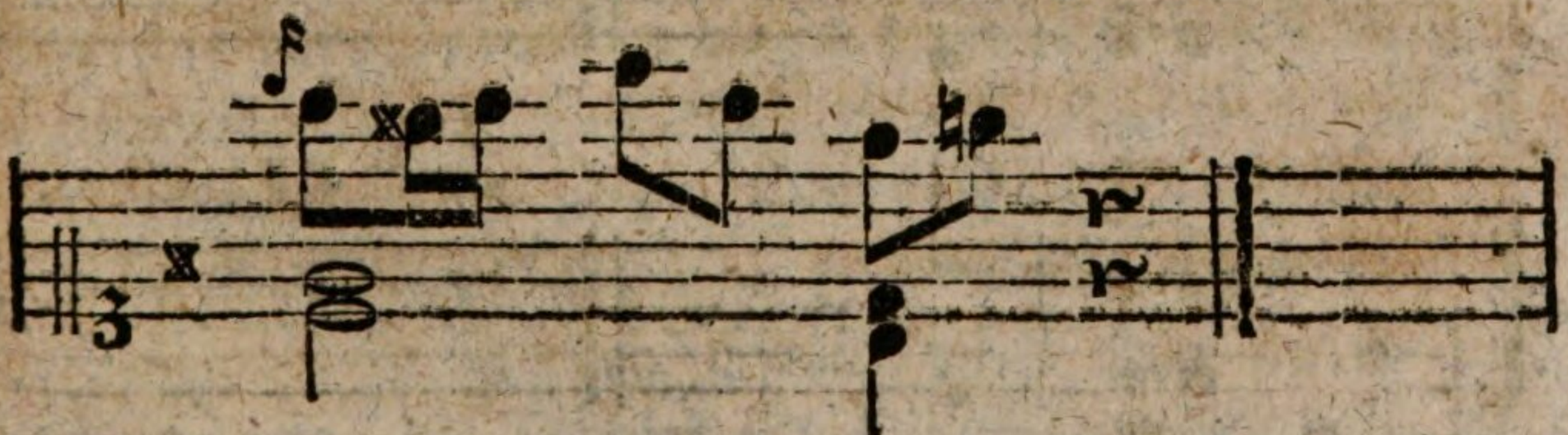
Allegro moderato.

Im Auszuge aber ist sie folgendermaaßen umgeformt:



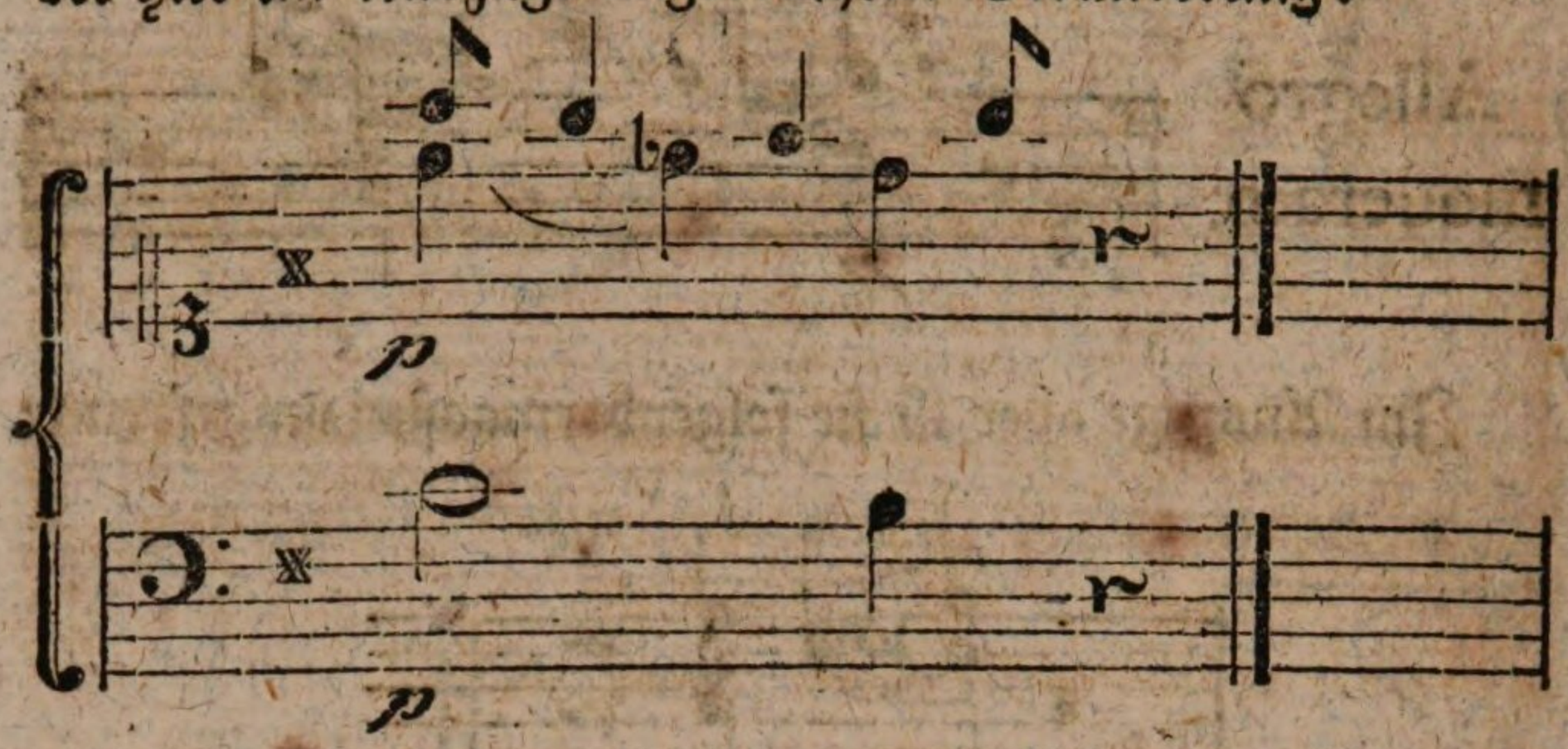
Wenn Ariadne, da sie sich um den Hals des Theseus schlang, und weinte, aus Traurigkeit geweint hätte, so möchte die Veränderung vielleicht noch passen; da sie aber, wie der ganze Zusammenhang lehrt, nicht eigentlich Thränen der Traurigkeit, sondern süße mit einiger Melancholie untermischte Freudenthränen geweint hat, so ist es auffallend, und einem jeden einleuchtend, wer beyde Stellen mit einander vergleichen will, daß der ursprüngliche erste Bendaische Ausdruck ungleich besser ist, und den wahren ächten Sinn der Worte ungleich feiner und richtiger ausdrückt, als die Veränderung.

Die nämliche Beschaffenheit hat es auch mit dem gleich darauf folgendem Satze, nach den Worten: „Staunst du, Theseus? Mitleid, Liebe führen mich her!„ Auch hier muß in aller Absicht der Bendaische Satz:



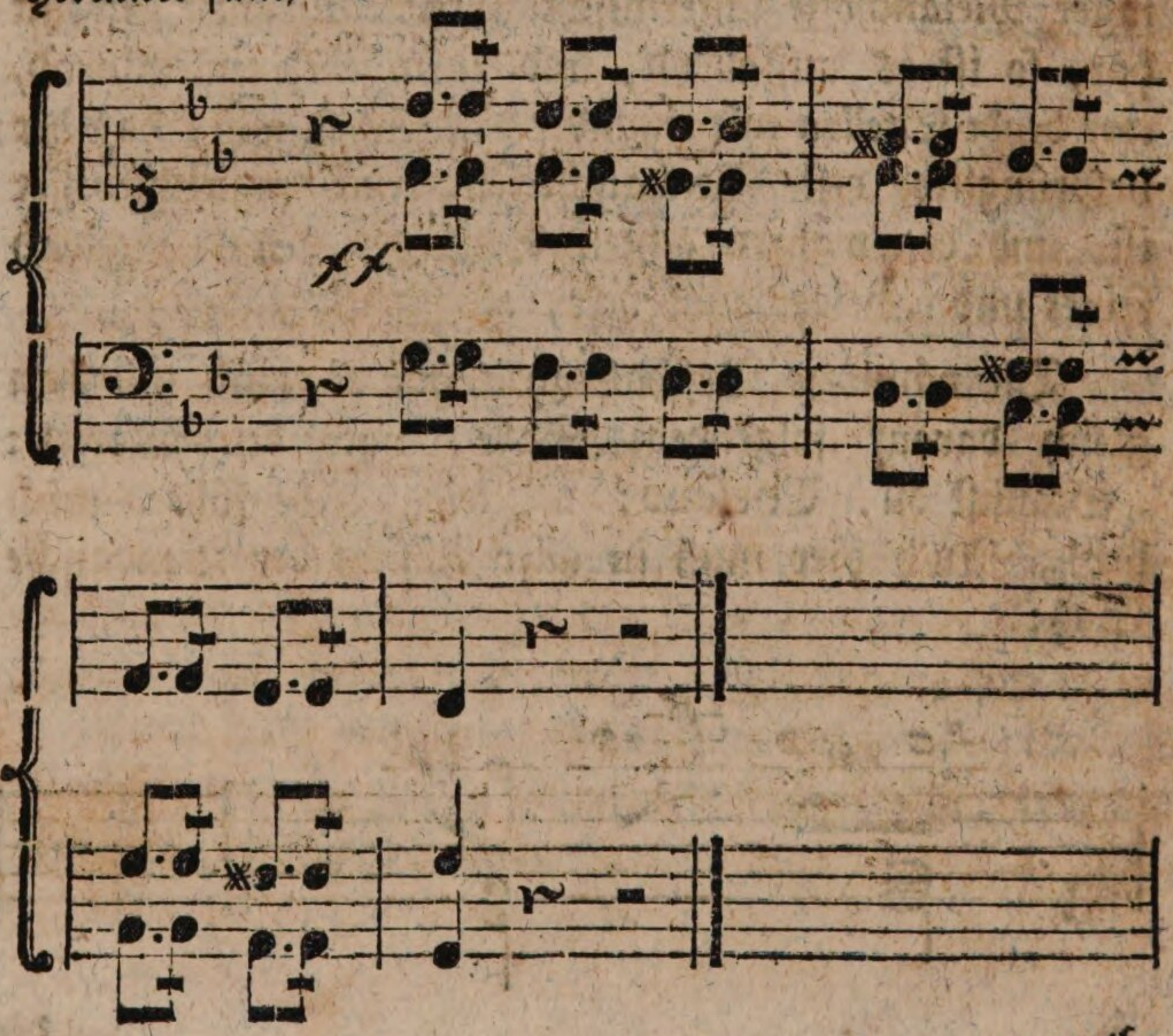
der

der hier im Auszuge angebrachten Veränderung:



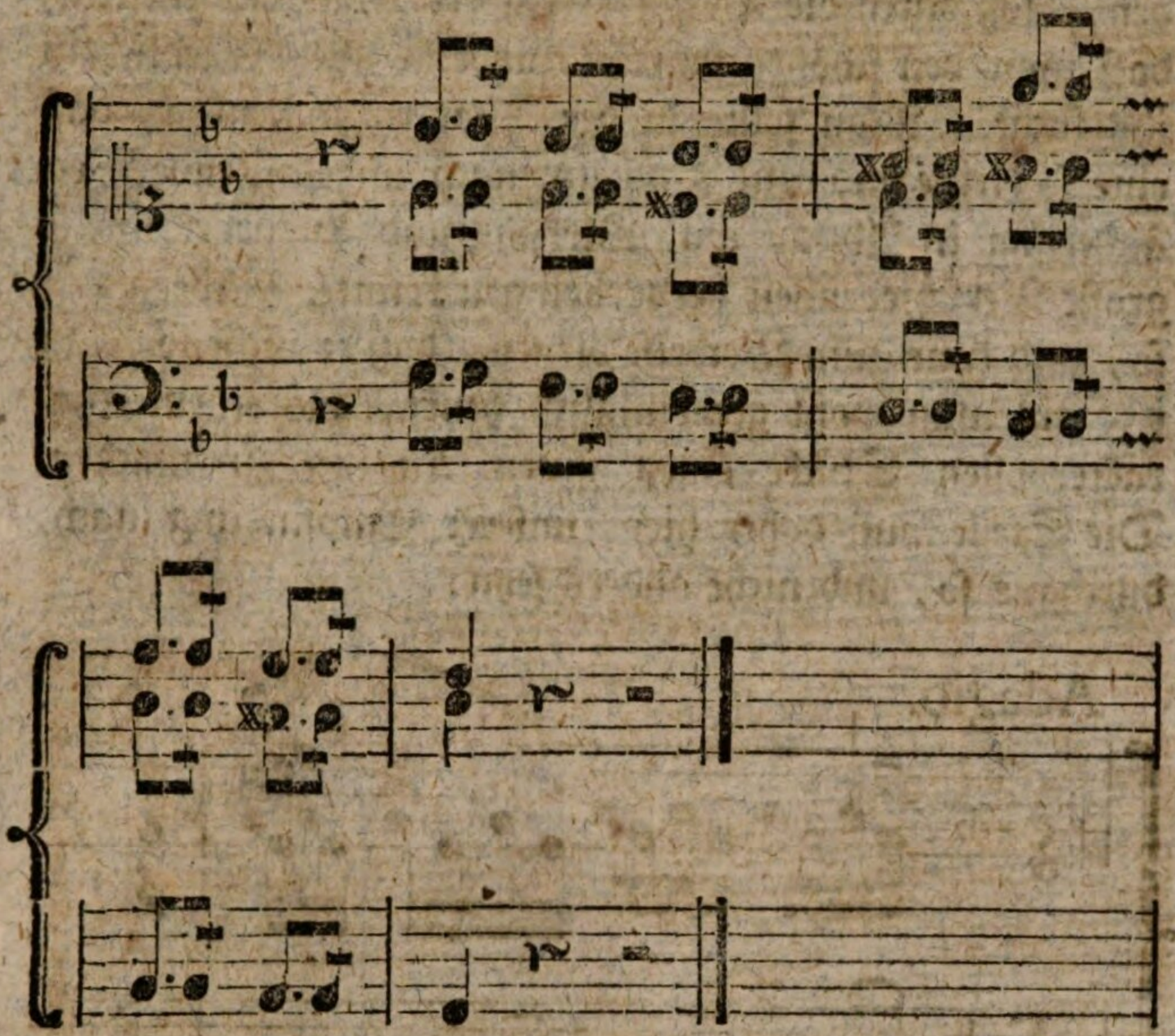
vorgezogen werden, wenn man das wahre Schöne und Feine im Ausdrucke nicht verlieren will.

Auf der 23sten Seite, wo Ariadne in ihrer Raserey den Theseus in den Abgrund wünscht, und mit der äußersten Heftigkeit ausruft: „Hinab mit ihm! hinab!„ hätte der bildliche Ausdruck, da die Musik stufenweise herunter fällt,



notha

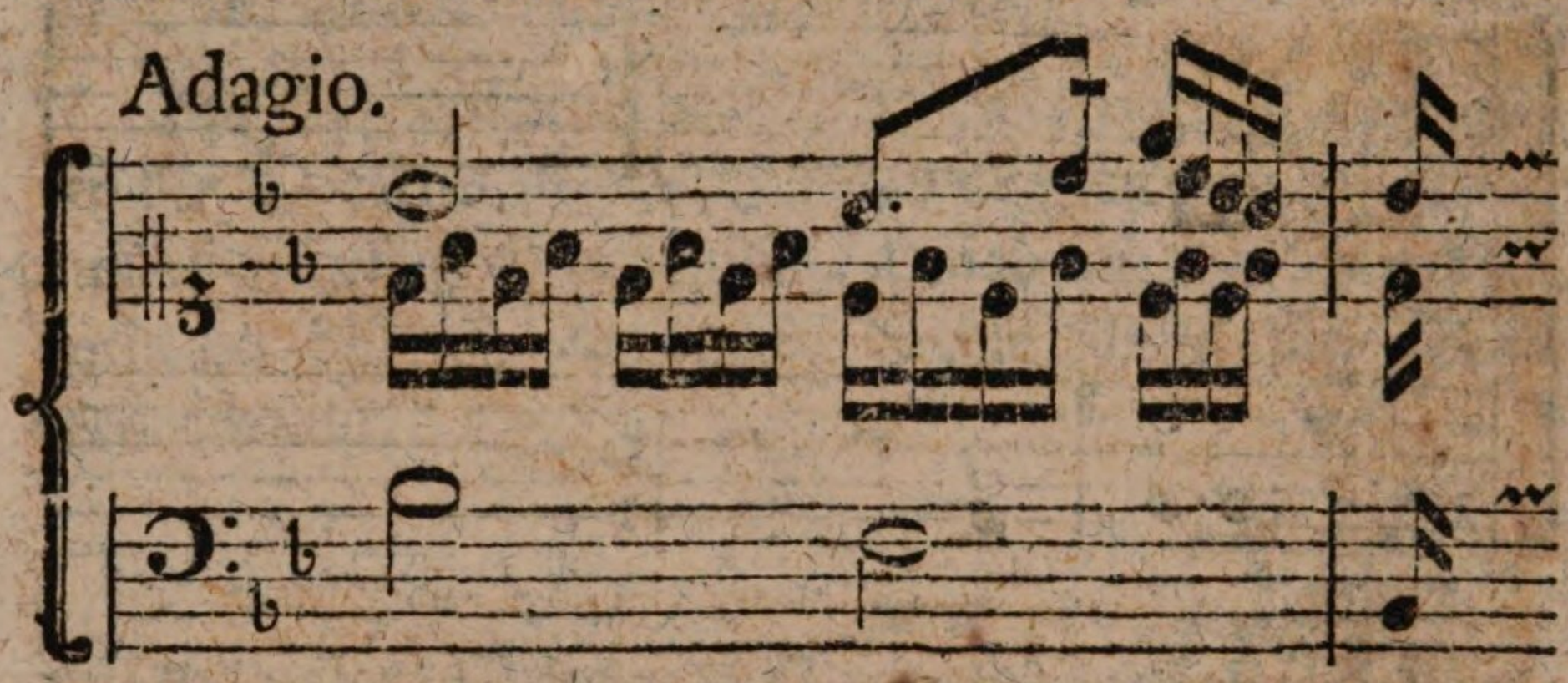
nothwendig beybehalten, und nicht auf folgende Art



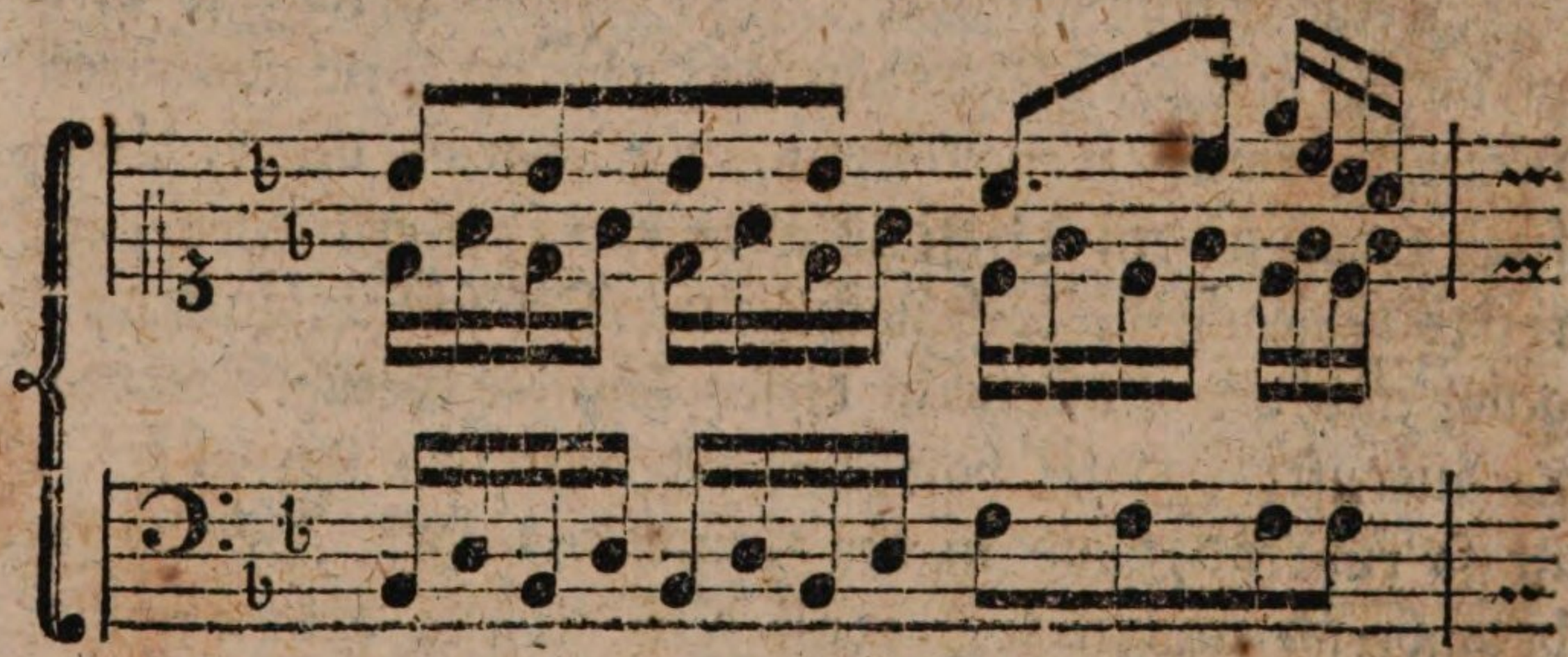
umgeformt werden sollen. Weder der Charakter des Instruments, noch irgend eine andere Ursache gab gegründeten Anlaß zu einer solchen Veränderung.

Keine Stelle hat aber unserer Meynung nach so viel verloren, als die gleich folgende, wo Ariadne aus ihrer Raserey etwas zurückkömmt, und daran denkt, oder fühlt, daß sie den Theseus alles von ihm erlittenen Unrechts ungeachtet, doch noch liebe. Der schleunige Uebergang aus der Raserey in dieses sanftere Gefühl, wobey sie ausruft: „Halt! halt ein! ach, ich lieb ihn noch!„ ist so rührend, und in der Musik des Hrn. Benda so bezaubernd ausgedrückt, daß diese Stelle dadurch eine der schönsten im ganzen Stücke ist. Aber durch die Veränderung, die sie hier im Auszuge erlitten hat, ist

sie, obgleich das wesentliche derselben beybehalten worden, bloß durch die Veränderung der Figur so entstellt, daß man den schönen sanften Ausdruck nun vergeblich in ihr sucht. Man sollte in der That kaum denken, daß eine so kleine und dem Anscheine nach unbedeutende Veränderung in Absicht auf Wirkung und Ausdruck eine so große Verschiedenheit hervorbringen könnte. Aber es ist so, und kann zum Beweise dienen, daß es nicht so leicht ist, als man wohl gemeiniglich denkt, aus einem charaktervollen Stücke einen guten Auszug zu machen. Die Stelle muß daher hier, unserer Empfindung nach, durchaus so, und nicht anders seyn:



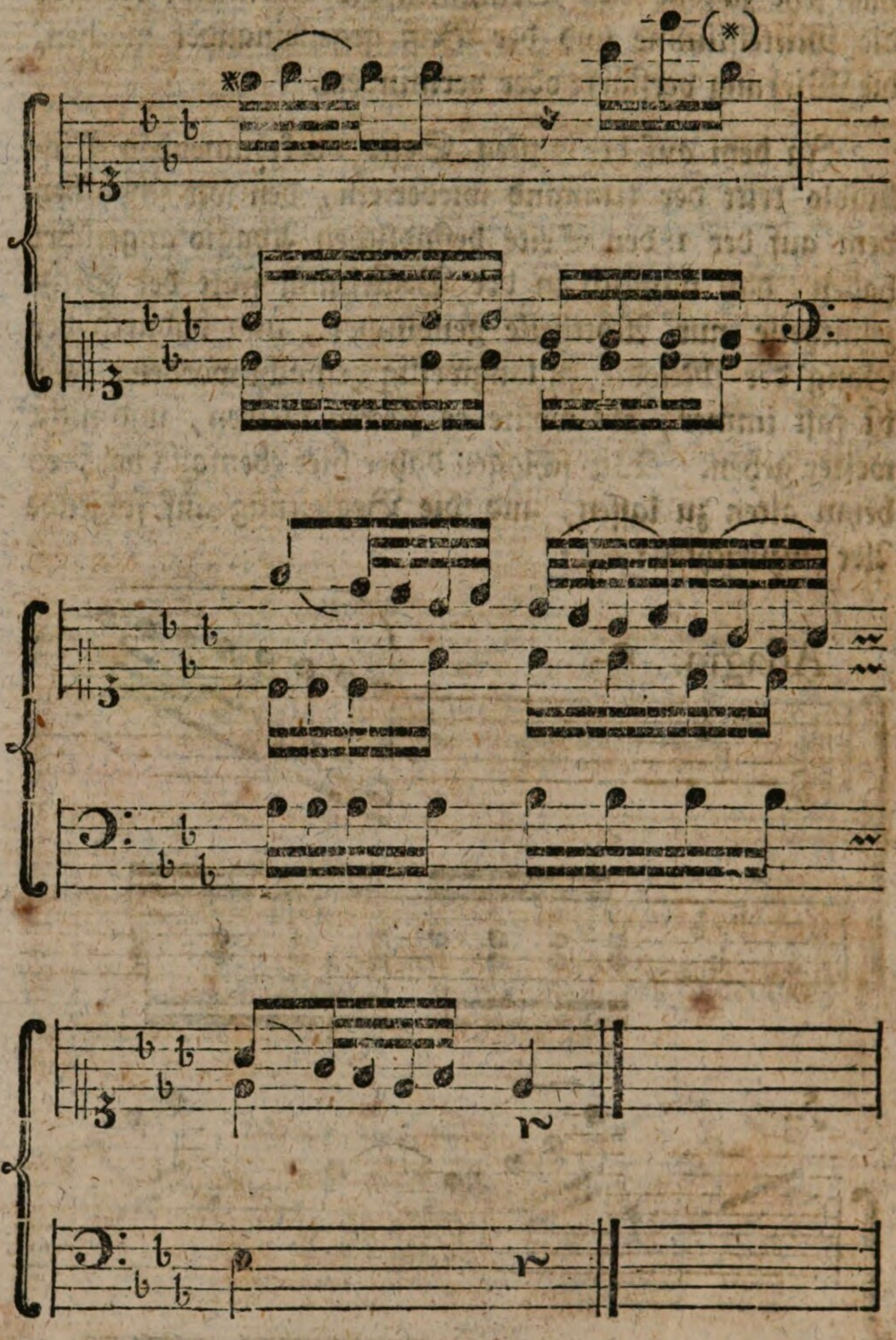
wer Lust hat, vergleiche sie nun mit der folgenden, die in dem vor uns liegenden Auszuge steht:



und

und sehe zu, ob das Brummen der Decimen, welches die Mittelstimme und der Baß gegeneinander machen, die Wirkung verstärkt oder vermindert.

In dem auf der 24sten Seite vorkommenden Violinsolo tritt der Umstand wieder ein, den wir schon bey dem auf der 18den Seite befindlichen Adagio angeführt haben, daß nämlich in der Begleitung statt der Sechzehntheile nur Achttheile genommen, und dadurch der Gang der Melodie zu langweilig gemacht worden. Es ist fast immer, als wollte es stecken bleiben, und nicht weiter gehen. Wir schlagen daher hier ebenfalls vor, es beym alten zu lassen, und die Begleitung auf folgende Art einzurichten:

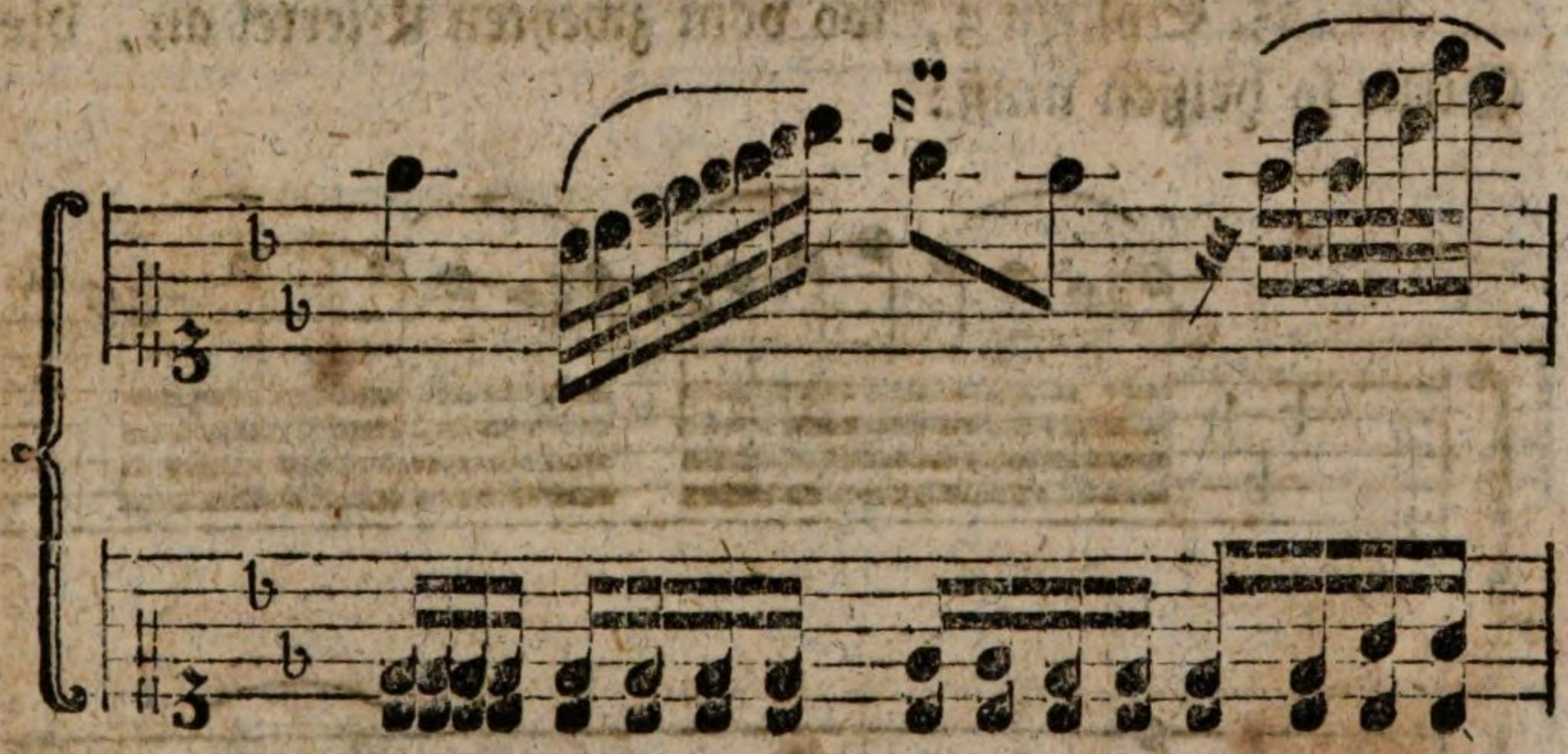


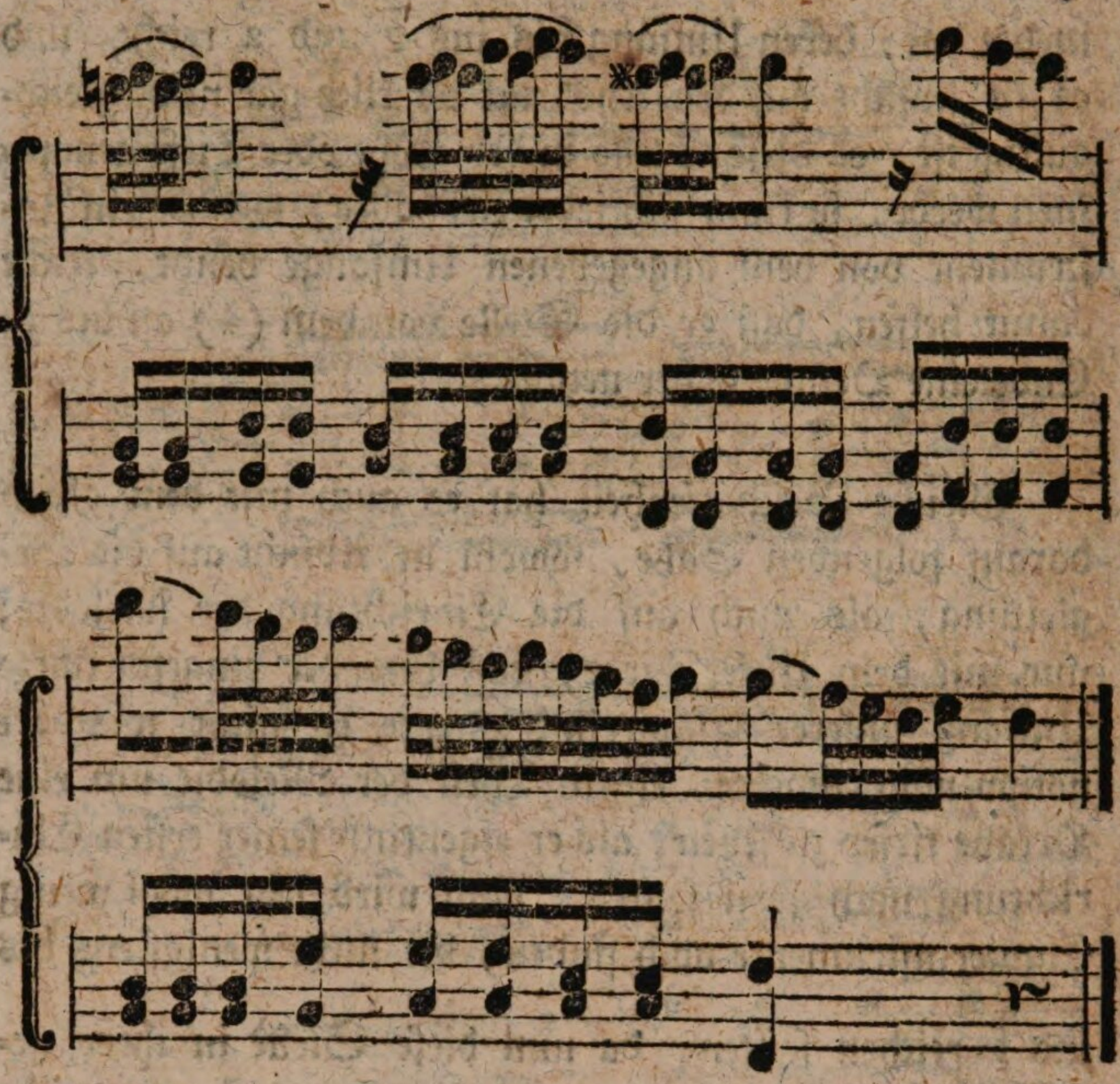
Daß der letzte Takt in der Melodie um eine Octave tiefer hat genommen werden müssen, ist ein Zwang, welchen der eingeschränkte Umfang des Claviers auflegte. Da man aber jetzt schon an vielen Orten Clavierinstru-

mente

mente hat, deren Umfang bis ins g und a reicht, und es in Absicht auf den Ausdruck wirklich gar nicht gleichgültig ist, ob diese Stelle in der Höhe oder Tiefe genommen werde, so kann sich jeder Liebhaber, welcher ein Instrument von dem angegebenen Umfange besitzt, leicht damit helfen, daß er die Stelle von dem (*) an bis zu Ende eine Octave höher nehme.

Gleiche Beschaffenheit hat es auch mit dem gleich darauf folgenden Satze, sowohl in Absicht auf die Begleitung, als auch auf die Einrichtung der Melodie; nur mit dem Unterschiede, daß hier der eingeschränkte Umfang unserer Clavierinstrumente es nicht wie dort nothwendig machte, einen Theil der Melodie um eine Octave tiefer zu setzen, als er eigentlich seiner ersten Einrichtung nach seyn sollte. Man wird jetzt wohl wenig Clavierinstrumente noch finden, die nicht wenigstens bis ins f reichen sollten; da nun diese Stelle in ihrer ursprünglichen Einrichtung grade nur so weit und nicht weiter reicht, so hätte sie ganz füglich unverändert bleiben, und so gelassen werden können:

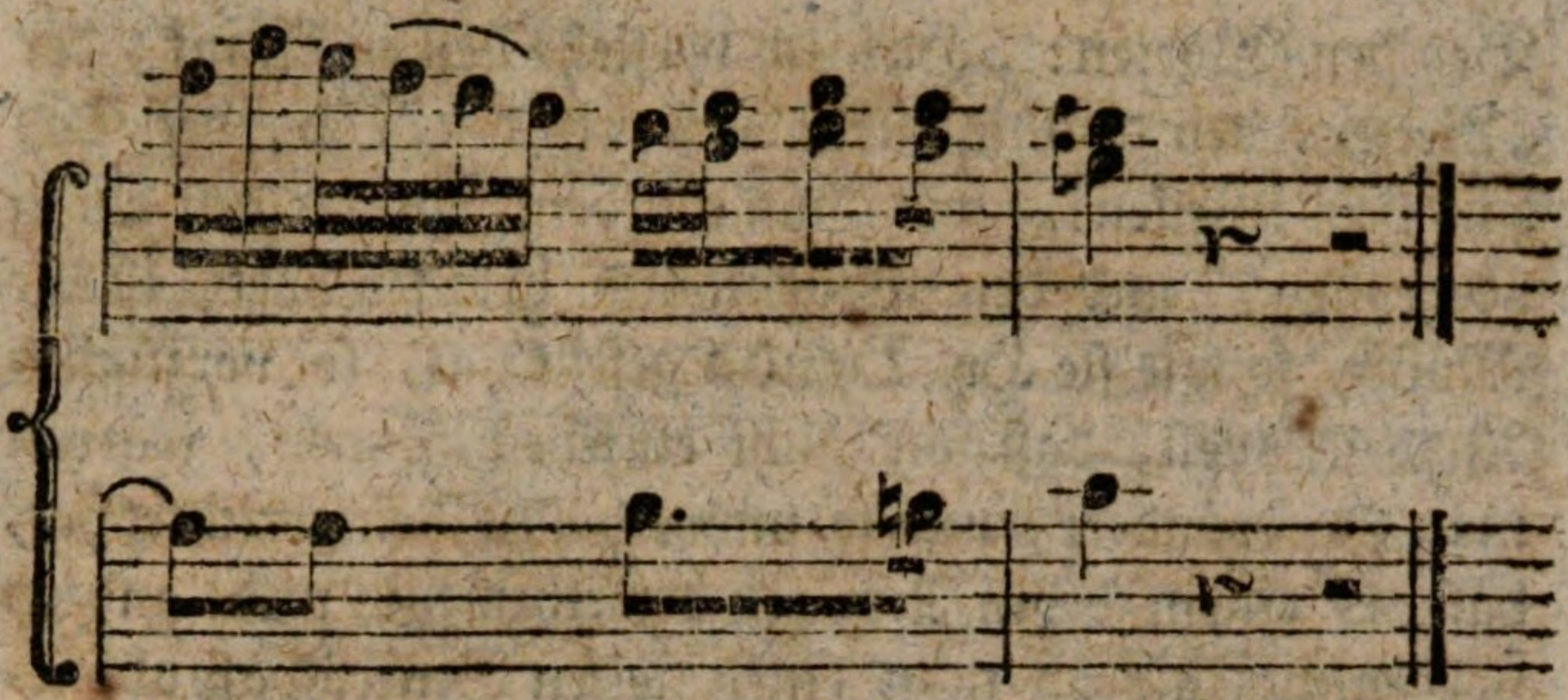




Außer diesen angeführten Stellen sind in diesem Violinsolo noch folgende auf ähnliche Art zu verbessern:

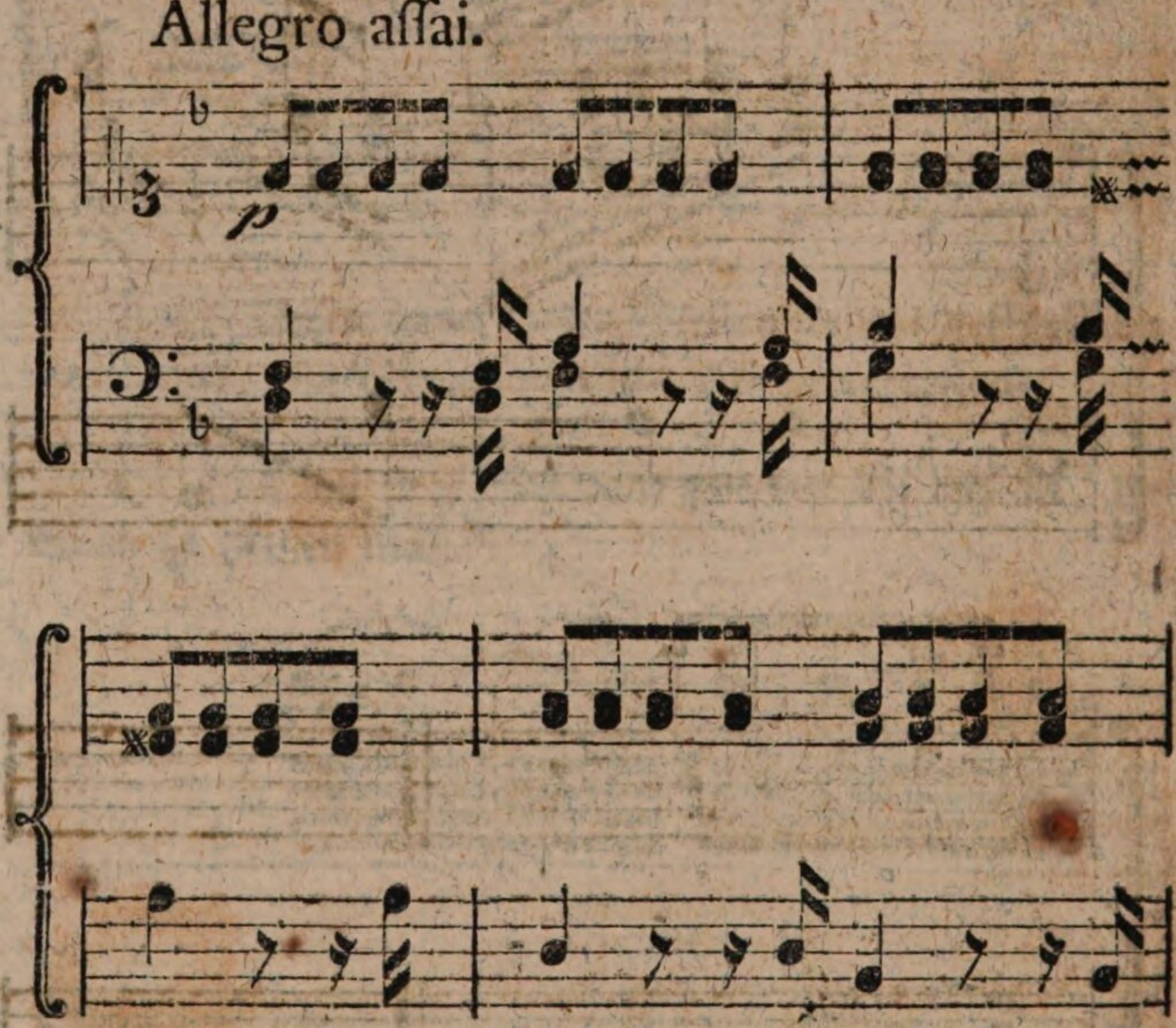
S. 25. System 3, wo vom zweyten Viertel an, die Stelle so heißen muß:

und

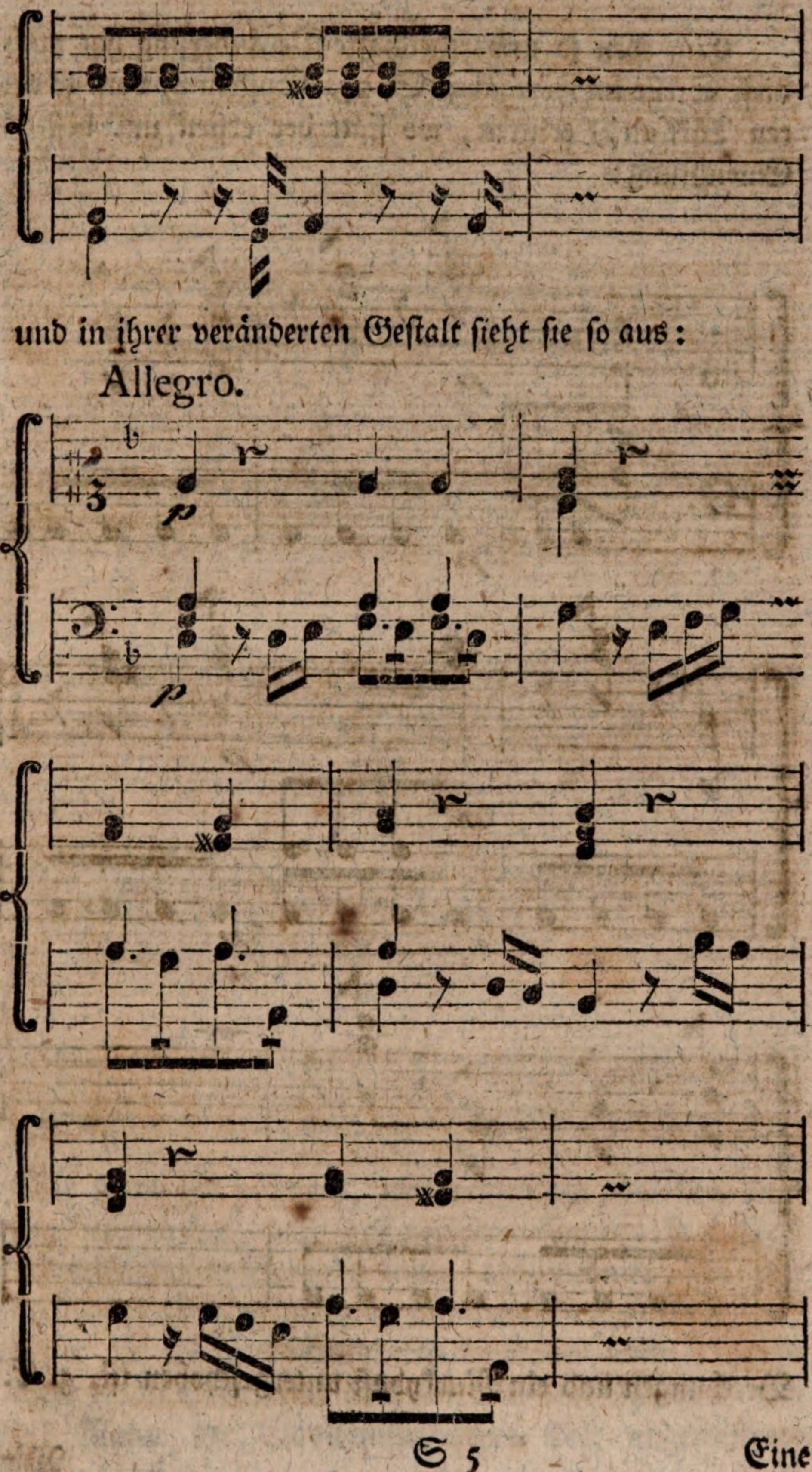


und S. 25. System 4, wo die Hälfte des vorletzten Taktes in der Höhe bleiben, und auf folgende Art gespielt werden muß:

Bey den Worten: „Ha! ich verstehe deinen Wink; der „Retter, den du mir ankündigst, ist der Tod, der Tod „in den Wellen!„ wo man auf dem Theater den Donner rollen, und den Sturmwind brausen hört, ist die Musik, so wie sie Hr. Benda gesetzt hat, so vorzüglich Ausdrucksvoll, daß wir nicht einsehen können, warum man sie verändert, und so unvortheilhaft eingerichtet hat, daß es einem beym Anhören derselben nun nicht anders vorkömmt, als ob man einen steifen Generalbaß abspielen höre. Wir wollen unsern Lesern diese Stelle sowohl in ihrer unsprünglichen als in ihrer veränderten Gestalt mittheilen, damit sie selbst den Unterschied fühlen, und urtheilen können, welche Art die vorzüglichste sey. Ursprünglich heißt die Stelle so:

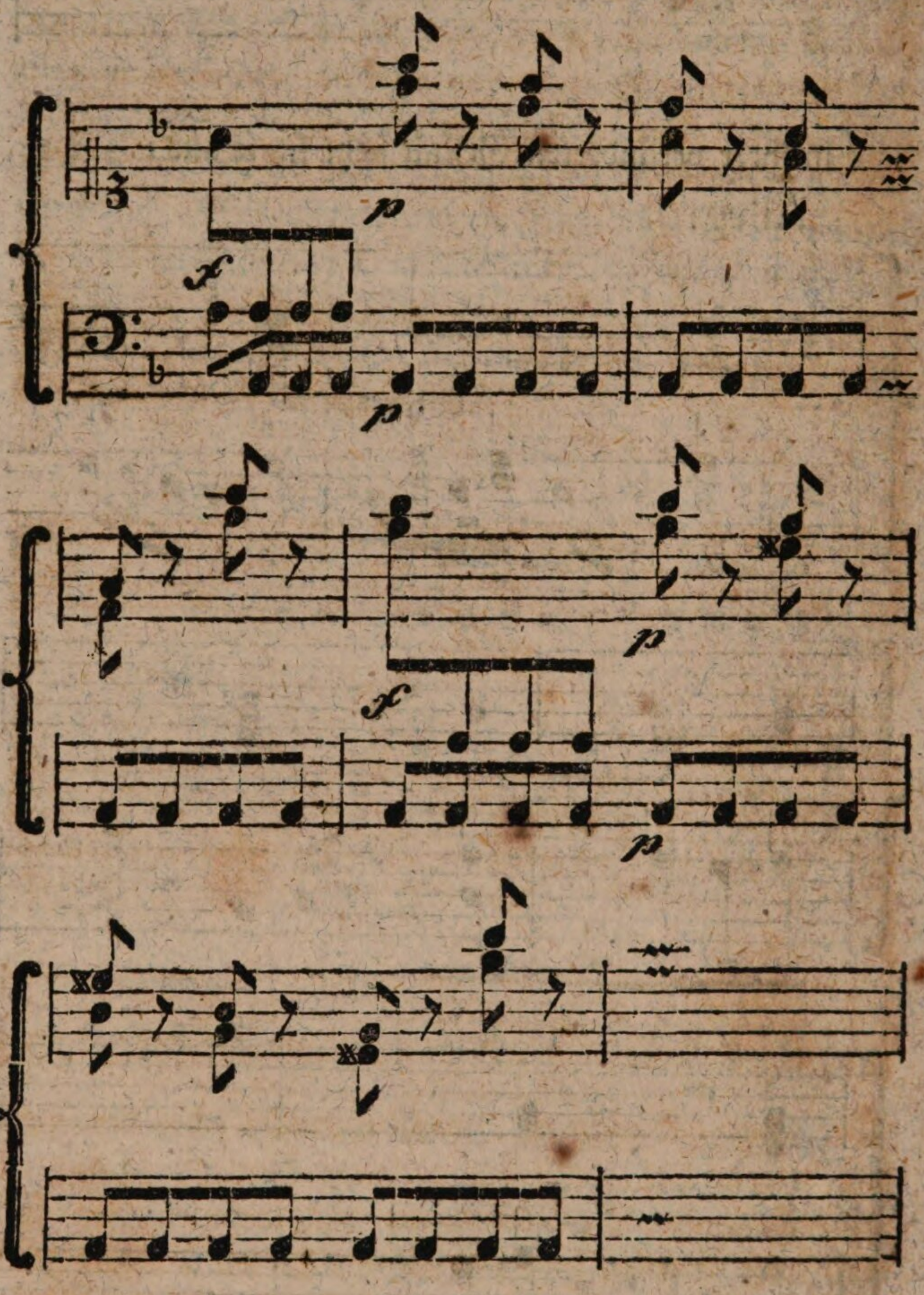


und



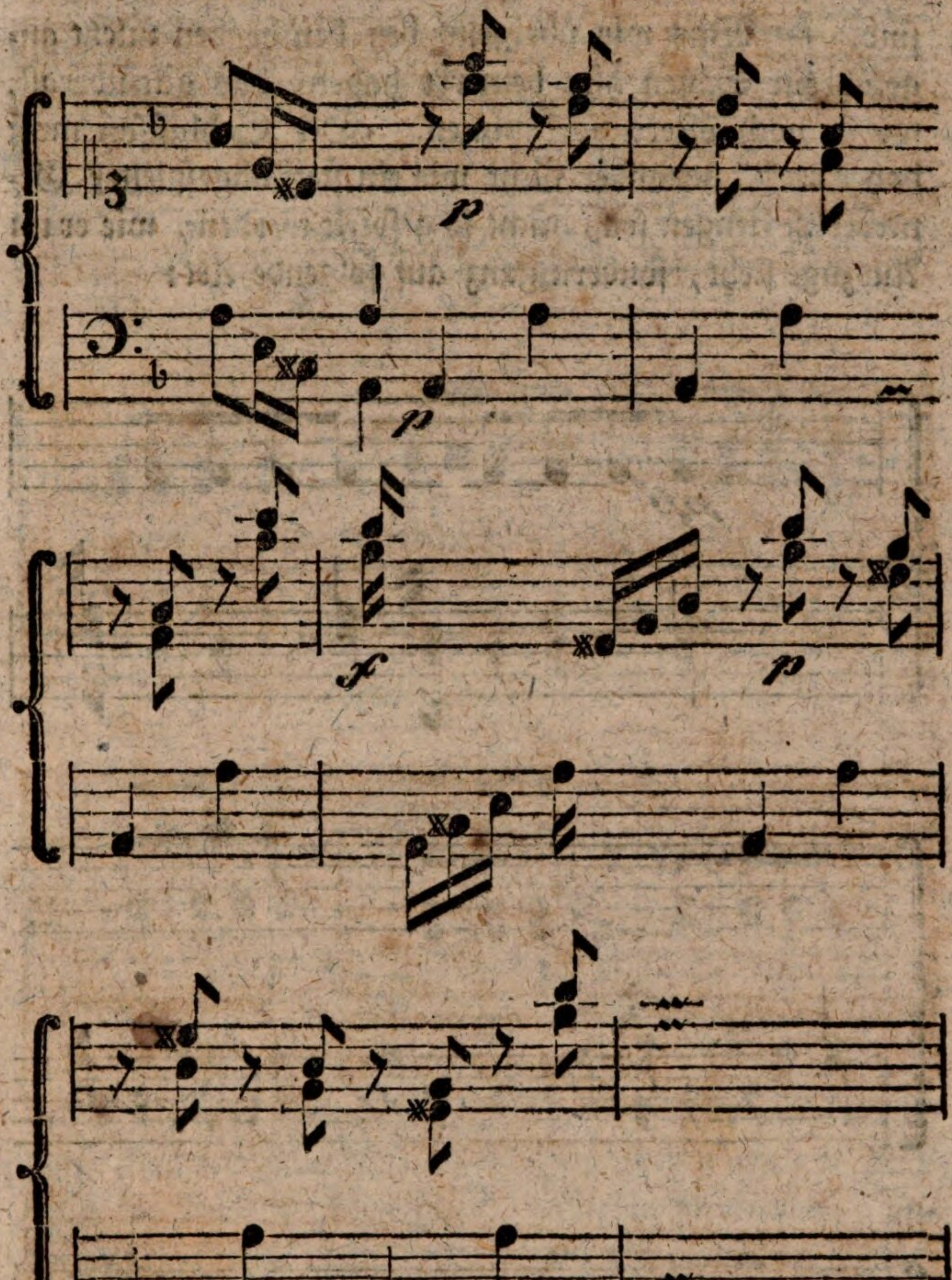
und in ihrer veränderten Gestalt sieht sie so aus:

Eine eben so unvortheilhafte Veränderung hat auch diese Stelle im Fortgang (S. 27. System 4, vom zweyten Takt an,) erlitten, wo statt der ersten und bessern Einrichtung:



Brechungen und ein Murkybaß untergeschoben ist. z. E.

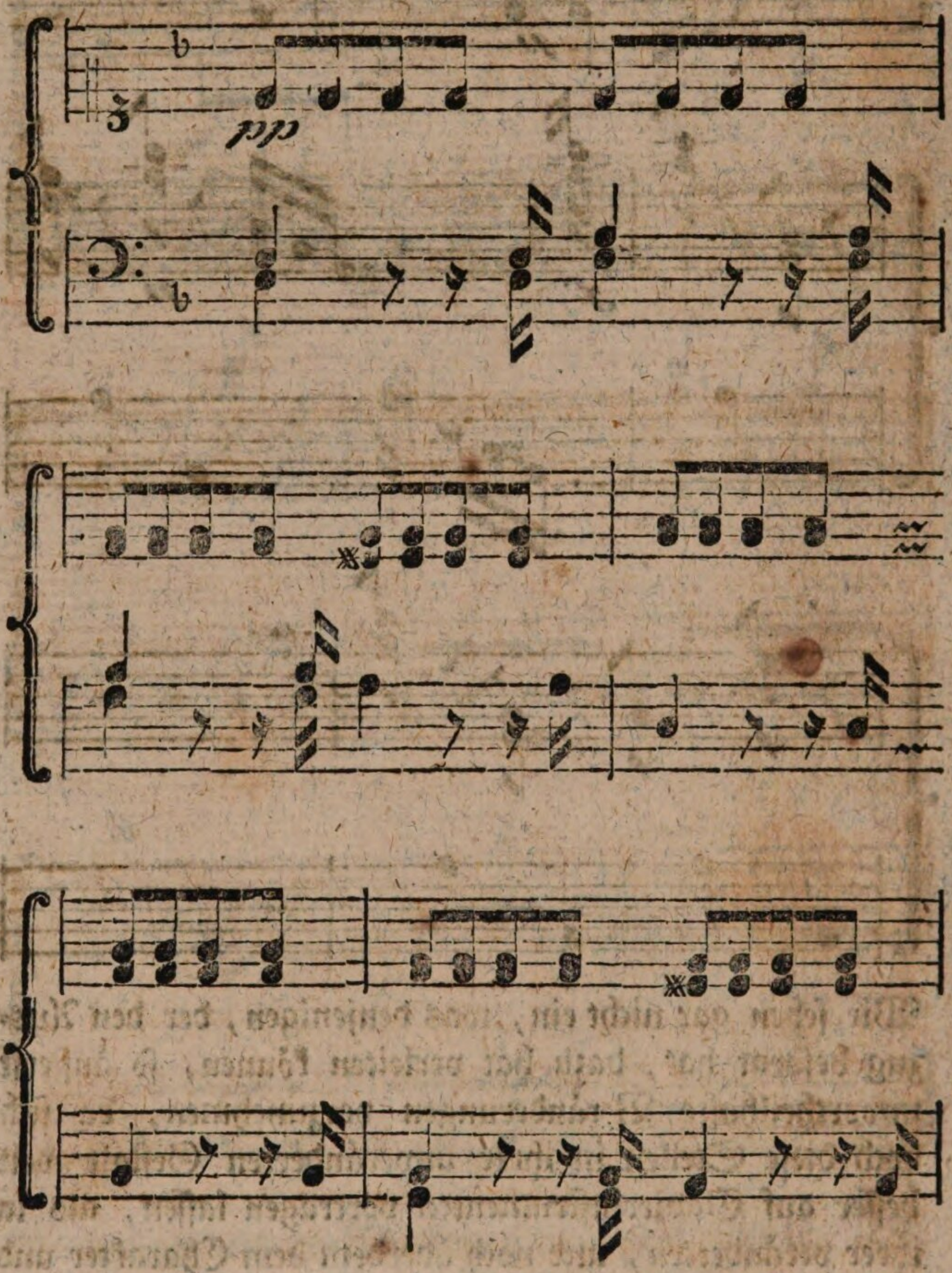
Wir



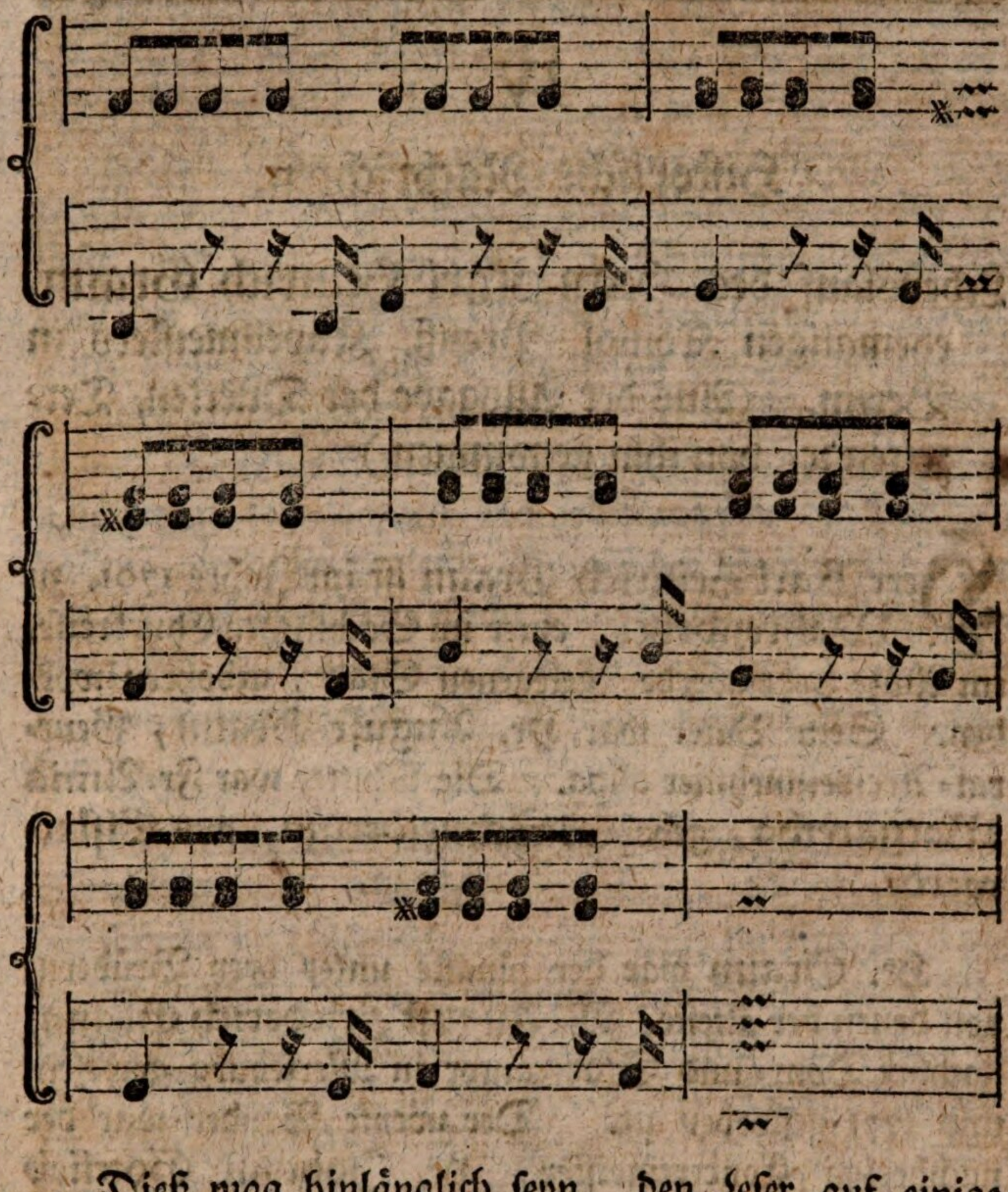
Wir sehen gar nicht ein, was denjenigen, der den Auszug besorgt hat, dazu hat verleiten können, so äußerst unvortheilhafte Veränderungen vorzunehmen, da sich doch diese Stellen in ihrer unveränderten Gestalt weit besser auf Clavierinstrumenten vortragen lassen, als in ihrer veränderten, und noch überdem dem Charakter und der Natur der Clavierinstrumente weit angemessener

sind,

ſind. — Was wir übrigens bey den beyden zuletzt angeführten Sätzen hier bemerkt haben, das gilt überall, wo ſie noch öfters vorkommen. Der Schlußſatz muß daher auch, wenn er nicht wie ein ſteif abgeſpielter Generalbaß klingen ſoll, nicht ſo geſpielt werden, wie er im Auszuge ſteht, ſondern ganz auf folgende Art:



Dieß



Dieß mag hinlänglich seyn, den Leser auf einige Hauptstellen aufmerksam zu machen, deren wahrer Ausdruck im Auszuge verfehlt ist. Genau genommen, findet sich noch weit mehr, was einer Verbesserung bedarf, und es ist in der That Schade, daß zween so vorzügliche Stücke, wie im Grunde Ariadne und Medea sind, nicht sorgfältiger ausgezogen, und dem Charakter des Claviers so gemäß eingerichtet worden, als es doch hätte geschehen können.

IV.

Historische Nachrichten.

Lebenslauf des Herrn Karl Heinrich Graun, ehemaligen Königl. Preuß. Kapellmeisters in Berlin. (Aus der Ausgabe der Duetten, Terzetten ꝛc. von ihm genommen.)

Herr Karl Heinrich Graun ist im Jahre 1701. zu Wahrenbrück, einer im Sächsischen Churkreise, im Amte Liebenwerde, gelegenen Stadt, gebohren worden. Sein Vater war Hr. August Graun, General-Acciseinnehmer allda. Die Mutter war Fr. Anna Margaretha, gebohrne Schneiderinn, aus Elsterwerde.

Hr. Graun war der jüngste unter drey Brüdern, von denen der älteste, M. August Friederich Graun, nachher Dom- und Stadtcantor in Merseburg gewesen, und 1771 gestorben ist. Der zweyte Bruder war der nachherige Concertmeister, Hr. Johann Gottlieb Graun, der als ein großer Violinist und feuriger Instrumentalcomponist sich berühmt gemacht, aber auch jetzo vor zwey Jahren, 1771. das Zeitliche gesegnet hat. Weil diese beyden jüngern Brüder schon in früher Jugend besonders große Lust und Fähigkeit zur Musik von sich merken ließen; so mögen sie zwar wohl in ihrer Vaterstadt die ersten Gründe der Ton- und Singkunst gefaßt haben; sie wurden aber bald von ihrem Vater beyde nach Dresden, auf die Schule an der Kreutzkirche gebracht, welche Schule eine ziemliche Anzahl junger Leute, die aber alle Musik verstehen und ausüben müssen, mit

ver-

verschiedenen Beneficien versorgt, und überhaupt zur Erziehung junger Tonkünstler manche Vorzüge vor andern Schulen hat. Ungefähr um das Jahr 1713. sind die jungen Graune nach Dresden gekommen. Der jüngste von ihnen wurde bald zum Rathsdiscantisten bestellt, und hatte dabey den Hrn. Christoph Gottlieb Schröter, welcher jetzt ein guter Theoretiker der Musik, guter Componist, und Organist an der Hauptkirche in Nordhausen, auch dabey ein in der musikalischen Mechanik sehr erfindsamer Kopf ist, zum ältern Gefährten. Die zween sogenannten Rathsdiscantisten in Dresden haben, wenn sie zugleich Alumni der Schule sind, vor den übrigen Schülern einige Unterhaltungsvortheile voraus; und ihnen liegt ob, das was bey der Kirchenmusik concertirendes für den Discant vorkommt, auszuführen.

Der damalige Cantor an dieser Schule, Hr. —— Grundig war, obgleich kein Componist, doch aber ein sowohl im Unterrichten junger Leute im Singen, als in der Einsicht in die Wahl und Aufführung guter Kirchenstücke, sehr geschickter und sorgfältiger Mann. Er war vorher Tenorist in der Königlichen Kapelle gewesen. Hr. Graun konnte also gleich das Glück eines guten Unterrichts im Singen genießen. Er war dabey der besondern Aufsicht und Unterweisung des damaligen Organisten bey der lutherischen Hofkirche, und Clavieristen bey der Königl. Kapelle, Hrn. Christian Pezold, eines sehr gefälligen Kirchencomponisten anvertraut. Und gewiß, die Früchte dieses guten Unterrichts zeigten sich sehr bald. Denn der junge Graun that sich mit seiner Fertigkeit und guten angenehmen Singart, in kurzer Zeit, vor allen seinen andern Mitschülern sehr hervor.

Er hatte von Jugend auf eine besondere Neigung zum Angenehmen und Zärtlichen, im Singen sowohl,

als in der Tonkunst überhaupt. Deswegen machten die gedruckten Singwerke des berühmten Hrn. Reinhard Keiser, eines der gefälligsten und melodischsten Componisten, die man je in irgend einem Lande gehabt hat, welcher Singwerke verschiedene um dieselbe Zeit herauskamen, und dem Hrn. Graun in die Hände fielen, einen so starken Eindruck auf ihn, daß er eines dieser Werke, die musikalische Landlust, welches aus einigen kleinen überaus gefälligen deutschen Cantaten besteht, durch öfteres Durchsingen bald ganz auswendig lernte. Man kann mit Recht behaupten, daß die schöne und rührende Melodie, deren die Arbeiten dieses Keiser voll waren, nicht allein unserm Graun, der sie mit der größten Begierde gleichsam verschluckte, sondern auch Hassen, der in Hamburg zuerst in Keisers Opern recitirt hat, den ersten Anlaß gegeben habe, hierinn ihre Empfindung zu stärken und zu befestigen, um hernach, wie beyde gethan haben, jeder seinem Genie gemäß, noch weiter zu gehen.

Nachdem Hr. Graun seine Discantstimme in einen Tenor verändert hatte, fuhr er fort, auf der gedachten Schule zu studiren, und legte sich mit dem größten Eifer auf die Tonsetzkunst. Hiebey genoß er in Ansehung des reinen harmonischen Satzes der Unterweisung des damaligen Königl. Pohlnischen und Churfürstl. Sächsischen Kapellmeisters Hrn. Johann Christoph Schmidt, eines Mannes, der in diesem Theile der Composition Verdienste hatte.

Im Jahre 1718. öfnete sich dem Hrn. Graun eine neue Gelegenheit, seine musikalische Wißbegierde, insbesondere in Ansehung der Singkunst, mit Vortheil zu sättigen. Es wurden bey Gelegenheit des Churprinzlichen Beylagers, verschiedene Opern in Dresden aufgeführt, zu deren Verfertigung der berühmte Venezianische

Kapell-

Kapellmeister, Anton Lotti, und zur Ausführung die Santa Stella Lotti, Ehegenoßinn des Kapellmeisters, die Vittoria Tesi, der berühmte Francesco Bernardi, Senesino genannt, der Matteo Berselli, lauter brave Sänger, nebst noch einigen andern, auch guten Sängern berufen waren. Bey der Anhörung der ersten drey Vorstellungen der ersten von diesen Opern that Hr. Graun nichts, als daß er, weil er sich in seinen damaligen Umständen nicht Hofnung machen konnte, die vollständige Partitur dieser Oper sobald, als es ihm lieb gewesen wäre, zu erhalten, ohne auf irgend etwas weiter als auf die Musik seine Aufmerksamkeit zu richten, bloß zuhörte, und durch Hülfe seines ungemein glücklichen Gedächtnisses sich das gehörte merkte. Wenn er nach Hause kam, schrieb er sich alles, was er gemerkt hatte, auf, und nach den drey auf diese Art angehörten Vorstellungen, hatte er die Singstimme und den Baß aller Arien der ganzen Oper, nur mit wenigen unbeträchtlichen Abweichungen, aufgeschrieben. Ein seltenes Beyspiel eines außerordentlichen Gedächtnisses, und einer außerordentlichen Achtsamkeit! Hierauf wendete er seine Aufmerksamkeit auf die Ausführungsart der Sänger, und bemühte sich ihnen für sich insbesondere alles nachzumachen. Die übrigen damals in Dresden aufgeführten Opern und Serenaten, deren einige von der Arbeit des auch um diese Zeit daselbst angekommenen, berühmten Johann David Heinichen waren, hörte er, wo nicht mit gleich saurer Bemühung, doch mit gleicher Wißbegierde an. Dieß ist ohne Zweifel der Zeitpunkt, der ihn nicht allein als Operncomponisten, sondern auch als Sänger im eigentlichsten Verstande gebildet hat. Denn zum theatralischen Akteur in seiner ganzen Stärke, scheint er niemals recht aufgelegt gewesen zu seyn.

Nachdem diese Opern im Jahre 1719. geendigt waren, blieb Hr. Graun, der inzwischen auch die Schule verlassen hatte, noch einige Jahre in Dresden. Er fand daselbst nicht allein wegen seiner Musikwissenschaft, sondern auch wegen seines freundlichen liebenswürdigen Charakters, viele Gönner und Freunde. Er componirte fleißig Kirchenstücke für den Hrn. Grundig, seinen ehemaligen Lehrmeister, und für dessen Nachfolger, den Hrn. Theodor Christlieb Reinholdt; welche Kirchenstücke vielleicht, wenn man sie beysammen hätte, mehr als zween Jahrgänge von Kirchenstücken betragen würden.

Unter die Freunde und Gönner des Hrn. Graun ist vornehmlich Hr. Pisendel, nachheriger Königl. Pohlnischer Concertmeister zu rechnen. Dieser in so manchen Betrachtungen würdige Mann hat ihm damals, nach Bedürfniß, immer mit gutem Rathe und scharfsinnigen Beurtheilungen seiner Musikarbeiten, beygestanden, ist auch bis an sein Ende sein und seines Bruders, des Königl. Preußischen Concertmeisters vertrauter Freund geblieben. Ferner war sein besonderer Gönner der damalige Generalsuperintendent in Dresden, Hr. D. Valentin Ernst Löscher. Dieser, welcher ein besonderer Liebhaber der Musik war, rettete ihn einsmals, als ein Musikfeindlicher alter Bürgermeister dieser Stadt, wegen eines nicht kirchenmäßig genug gesetzten Chores in einem Kirchenstücke, ihm das Componiren für die Kirchen in Dresden, oder wenigstens dem Cantor das Aufführen seiner Stücke, verbieten, oder durch das Oberconsistorium verbieten lassen wollte. Hr. Graun hatte, welches er nachher selbst mißbilligte, den Spruch: Meine Schaafe hören meine Stimme ꝛc. in einem Chore ganz im schäfermäßigen Style gesetzt. Freylich hatte er hierinn einen doppelten Fehler begangen: denn, einen Spruch, den, so wie er ohne einige Aenderung lautet,

schlech-

schlechterdings nur eine Stimme singen muß, in ein Chor zu verwandeln, und einen allegorischen Ausdruck eben so wie einen eigentlichen abzuhandeln, ist allerdings beydes nicht recht. Aber einem jungen Componisten, der oft in Gefahr steht, mehr Einbildungskraft als Beurtheilung zu zeigen, hätte der Hr. Bürgermeister auch etwas zu gute halten sollen. Haben doch wohl erfahrnere Männer, als Hr. Graun damals war, nicht selten in diesem Punkte gefehlt. Keinesweges verdiente dieß Versehen, daß man dem Hrn. Graun alle Aufführung seiner Kirchenstücke untersagen wollte: wodurch man ihn vielleicht gänzlich niedergeschlagen und abgeschreckt haben würde. D. Löscher ließ diese Strenge nicht zur Wirklichkeit gebracht werden. Er ermahnte den Hrn. Graun indessen aber doch, unter Kirchen- und theatralischer Composition immer einen wohlbedachten Unterschied zu machen. Durch andere Wohlthaten mehr hat D. Löscher sich dem Hrn. Graun als einen wahren Freund erwiesen, welche hier anzuführen zu weitläuftig seyn würde.

Weiter hatte Hr. Graun einen besondern Gönner an dem damaligen Oberlandbaumeister in Dresden, Hrn. Karger. Dieser hatte seine Wohnung im großen Garten, und Hr. Graun hielt sich manchmal einige Tage lang bey ihm auf. Einsmals componirte er etwas allda, und als eben ein Gewitter kam, stand Hr. Graun vom Tische, an welchem er schrieb, auf, und gieng zum Zimmer hinaus. Er hatte kaum dasselbe verlassen, als das Gewitter in dasselbe einschlug, und den Tisch und die darauf liegen gebliebene Partitur verbrannte: folglich ihn, nach aller Wahrscheinlichkeit, wenn er ein paar Minuten länger sitzen geblieben wäre, getödtet haben würde.

Auch der Königliche Lautenist, der so berühmte Hr. Sylvius Leopold Weise, war Hrn. Grauns sehr

guter Freund. In dessen und Hrn. Johann Joachim Quanzens, der damals als Flötenist in Königl. Pohlnischen Diensten stand, aber auch als Componist sich schon vortheilhaft zu zeigen anfieng, Gesellschaft, reisete er im Julius des 1723. Jahres nach Prag, und hörte daselbst die von dem Kaiserlichen Oberkapellmeister, Hrn. Johann Joseph Fux gesetzte, und mit außerordentlicher Pracht aufgeführte Oper, Costanza e Fortezza genannt.

Der aber unter allen seinen Freunden, dessen Freundschaft die mehrste Wirkung für seine zeitlichen Umstände gehabt hat, war der damalige Ceremonienmeister und Hofpoet, nachheriger Hofrath am Dresdner Hofe, Hr. Johann Ulrich König. Dieser hatte schon ehedem Hassen in Hamburg aufs Theater gebracht, nachher an den Braunschweigischen Hof recommandirt, und dadurch, wie der Erfolg lehrt, den Anfangsgrund zu dessen nachherigem Glücke gelegt. Auch jetzt hatte er wieder gleiches Vergnügen, einem andern braven angehenden Tonkünstler, Graunen nämlich, mit gleich guter Wirkung, ein Beförderer seines künftigen Glücks zu werden. Für diese Handlungen müssen jetzt noch alle wahre Musikliebhaber dem Hrn. König gar sehr verpflichtet seyn. Hr. Hasse, welcher ungefähr zwey Jahr als Tenorist am Braunschweigischen Hofe in Diensten gestanden, und daselbst seine erste Oper componirt, darauf aber mit herzoglicher Erlaubniß eine Reise nach Italien gethan hatte, erhielt den von da aus gesuchten Abschied, und man bemühte sich in Braunschweig nach einer würdigen Besetzung seiner Stelle. Hr. König, der auch am Braunschweigischen Hofe nicht unbekannt war, empfohl zu diesem Ende dem damaligen Director der Musik in Braunschweig, dem Hrn. Grafen von Dehn den Hrn. Graun sehr nachdrücklich. Diese Empfehlung wurde bey dem dorti-

gen

gen Hofe angenommen, und dem Hrn. Graun die Anerbietung des Dienstes, und zugleich die Rolle, die er in der dort bevorstehenden Lichtmeßoper vorstellen sollte, übersendet. Die Oper hieß Henricus Auceps. Hr. Graun nahm dieß Anerbieten an. Er reisete im Jahre 1725 um Weihnachten nach Braunschweig. Er recitirte daselbst in den zwo Lichtmeßopern des folgenden Jahres. Die Arien in der ersten, Henricus Auceps genannt, von der Composition des damaligen Braunschweigischen Kapellmeisters, Georg Caspar Schurmann, welche man dem Hrn. Graun von Braunschweig zugeschickt hatte, und die ganz und gar nicht nach seinem Geschmacke waren, componirte er ganz von neuem, und sang diese seine Arbeit: und diese Arbeit gefiel dem Herzoge und dem Hofe sehr. Er wurde also als Tenorist an die Stelle des Hrn. Hasse angenommen, und erhielt auch dessen gehabte Besoldung.

Zu der Sommermesse eben dieses 1726. Jahres verfertigte er die den Worten nach ganz deutsche Oper Polydor, welche ausnehmend wohl gefiel. Er hielt darauf um die Vicekapellmeisterstelle an diesem Hofe an, und erhielt sie, nebst einer Vermehrung seiner Besoldung. Er zeigte zugleich, wie würdig er derselben war, von neuem, in einem deutschen Weihnachtsoratorium, das er damals verfertigte.

In allen darauf folgenden Opern recitirte er mit. Wenn sie auch gleich nicht von seiner eigenen Composition waren; so setzte er doch immer das, was er und was die Madame Simonetti, eine sehr gute und damals dem Range nach die erste Sängerinn auf dem Braunschweigischen Theater, zu singen hatten, von neuem.

Die Opern, welche er in Braunschweig ganz in Musik gebracht hat, sind, so viel dem Verfasser dieses

ses Lebenslaufs zu erfahren möglich gewesen ist, folgende:

1) Polydor, ganz deutsch.
2) Sancio und Siinilde, aus dem Italiänischen des Franz Silvani mit vielen Veränderungen ins Deutsche übersetzt.
3) Iphigenia in Aulis, auch ganz deutsch.
4) Scipio Africanus, desgleichen;
5) Timareta, ganz italiänisch; im Jahre 1733.
6) Pharao, mit italiänischen Arien und deutschen Recitativen; nach damaliger in Deutschland an einigen Orten üblicher, nicht gar zu vernünftiger Gewohnheit.

Diese Oper ist eigentlich der Gianguir vom Apostolo Zeno. Weil das Wort Gianguir, welches der Name einer der vornehmsten Personen der Oper ist, in deutscher Sprache nicht bequem recht gelesen werden kann; hatte der Rector Müller in Hamburg, der die Recitative ins Deutsche übersetzt, und die italiänischen Arien größtentheils beybehalten hatte, die Namen der Personen verändert, und die Scene aus Indien nach Egypten verlegt.

Außer diesen Opern hat Hr. Graun auch in Braunschweig viele deutsche Geburtstagsserenaten, andere Kirchenstücke, italiänische Cantaten, und zwo Paßionsmusiken, und zwar die letztere derselben im Jahre 1733. gesetzt. Auch die Trauermusik seines ersten Herrn, des Herzogs August Wilhelm, welcher im Jahr 1731. starb, verfertigte er mit großem Beyfalle. Der folgende Herzog Ludwig Rudolph bestätigte ihn in seinem Amte, und in seiner Besoldung. Ein gleiches that der wieder auf diesen folgende Herzog Ferdinand Albrecht.

Von

Von diesem aber bat sich ihn der damalige Kronprinz, jetzt glorwürdigst regierender König von Preußen, ohne Hrn. Graums eigenes Vorwissen, in seine Dienste aus. Der Herzog fand nicht für gut, des Kronprinzens, seines Schwiegersohns Verlangen abzuschlagen; kündigte dem Hrn. Graun also in eigener Person seine Erlassung an. Hr. Graun begab sich demnach im Jahre 1735. in die Dienste des genannten damaligen Kronprinzen von Preußen nach Reinsberg.

Hier war seine vornehmste Beschäftigung sich mit Singen vor dem Prinzen hören zu lassen. Er setzte also viele italiänische Cantaten in Musik, deren Worte theils aus den Singgedichten des Paolo Rolli genommen, theils von dem Prinzen selbst in französischer Sprache gut verfertigt, aber größtentheils von dem damaligen italiänischen Poeten in Berlin, nicht sonderlich gut ins Italiänische übersetzt sind. Einige dieser Cantaten sind ganz von der Feder dieses Uebersetzers. Hier ist eigentlich die Zeit, und dieß sind die Werke, woraus man den Hrn. Graun als einen großen Sänger in seiner ganzen Stärke kennen lernen kann.

Gleich nach dem Antritte der Regierung des Prinzen, als König von Preußen, im Jahre 1740, verfertigte Hr. Graun, auf allerhöchsten Befehl, die Musik zur Beerdigung des höchstsel. Königs Friedrichs Wilhelm. Die Worte derselben sind, wegen der aus Dresden zur Ausführung derselben verschriebenen italiänischen Sänger, lateinisch. Hr. Graun selbst hatte auch eine Partie dabey zu singen. Diese sehr schöne Musik ist in Partitur in Kupfer gestochen worden.

Kurz darauf, noch im Jahr 1740, wurde Hr. Graun vom Könige nach Italien gesandt, um die zu einer vollständigen Oper nöthigen Sänger und Sänge-

rinnen in Königliche Dienste zu nehmen. Er hielt sich in Italien beynahe ein Jahr lang auf, besuchte Venedig, Bologna, Florenz, Rom und Neapel, und richtete seinen Auftrag zum Vergnügen und mit Beyfall des Königs seines Herrn aus. In Italien fand sein Singen und seine Composition großen Beyfall. Sein Singen unter andern auch bey dem Bernacchi, einem der größten Sänger und Sangmeister Wälschlands, welcher es ohne Rückhalt oder Falschheit sehr lobte. Er verfertigte nach seiner Zurückkunft, nach welcher seine Besoldung bis auf 2000 Thaler vermehrt wurde, für das Carneval zwischen 1741 und 1742, die Musik der Oper Rodelinde, und nachher noch folgende Opern, deren Jahrzahl wir immer nach dem Anfange des Jahrs, in welchem sie aufgeführt wurden, oder doch zum Theil, wenigstens ihre ersten Aufführungen gehabt haben, bezeichnen wollen.

Cleopatra	1742.
Artaserse	1743.
Catone	1744.
Alessandro nelle Indie	1744.
Lucio Papirio	1745.
Adriano	1745.
Demofoonte	1746.
Cajo Fabbrizio	1747.
Le Feste galanti	1747.
Die Recitative, Chöre und ein Duett zu einem Schäferspiele	1747.
Cinna	1748.
Europa galante	1748.
Ifigenia in Aulide	1749.
Angelica e Medoro	1749.
Coriolano	1750.
Feronte	1750.

Mitri-

Mitridate	- -	1751.
Armida	- -	1751.
Britannico	- -	1752.
Orfeo	- -	1752.
il Giudizio di Paride, pastorale he-		
roica	- -	1752.
Silla	- -	1753.
Semiramide	- -	1754.
Montezuma	- -	1755.
Ezio	- -	1755.
i Fratelli nemici	-	1756.
Merope	- -	1756.

und zween gelegentliche Prologe. —

Ueberdem hat er an öffentlichen Musiken in Berlin verfertigt, eine Passionsmusik über den Text des Hrn. Prof. Rammlers, der Tod Jesu betitelt; und ein lateinisches Te Deum laudamus: welche beyde Stücke im Breitkopfischen Verlage in Leipzig in Partitur gedruckt worden: auch noch einige Cantaten, deren eine Lavinia a Turno, von der Poesie der Durchlauchtigsten verwittweten Churfürstinn zu Sachsen, und auch in eben genanntem Verlage gedruckt ist. Auch hat er viele Instrumentaltrios, und etwa ein Dutzend Clavierconcerte gesetzt; welche letztern, ob sie gleich die Stärke des Claviers lange nicht erschöpfen, doch Muster abgeben können, wie man sonderlich ein Adagio, für das Clavier melodiös und rührend setzen kann. Ferner hat man noch von ihm ein Concerto grosso für concertirende Flöte, Violine, Viola da Gamba und Violoncell, nebst den gewöhnlichen Begleitungsstimmen; welches für die Prinzen von Preußen gemacht worden.

Hr. Graun hat sich, Zeit seines Aufenthalts in Königl. Preußischen Diensten zweymal sehr vortheilhaft

verheyrathet. Aus der ersten Ehe hat er eine Tochter hinterlassen, die er bey ihren zunehmenden Jahren selbst im Singen unterrichtet, und die auch seine Art zu singen sehr gut gefaßt hat. Jetzt ist sie an den Commercienrath Zimmermann zu Torno im Fürstenthum Crossen in Schlesien verheyrathet. Aus der zwoten Ehe hat er vier Söhne hinterlassen, deren keiner aber die Musik zu seinem Hauptwerke machen zu wollen scheint.

Hr. Graun starb in Berlin an einer hitzigen Brustkrankheit am 8ten August des Jahres 1759; zum Schmerzen der Seinigen, und aller wahren Kenner guter Musik.

Wir haben verschiedenemale seiner besondern Stärke im Singen erwähnt; jetzt wollen wir noch etwas umständlichers davon gedenken. Seine Stimme war nicht besonders stark, aber sehr angenehm. Sie war ein hoher Tenor. Die Hälfte der ungestrichenen und die ganze eingestrichene Octave waren ihre bequemsten Töne. Er hatte eine große Leichtigkeit in derselben, und sang sehr viele Passagien mit großer Fertigkeit, Deutlichkeit und Ründe, in der rechten Singart, folglich weder am Gaumen angestoßen noch geschleift. Doch trug er auch die zum Adagio gehörigen geschleiften Volaten vortrefflich vor. Das Adagio sang er ungemein zärtlich und rührend. Das Trillo, welches er als Discantist sehr gut gehabt hatte, war ihm nach Aenderung der Stimme in den Tenor, ungeachtet großer Uebungen darinn, nicht mehr vortheilhaft. Doch wuße er als ein Meister der Setzkunst, diesen Mangel überaus wohl zu bedecken. Desto besser geriethen ihm dagegen die Doppelschläge und andere kleine Manieren.

Als Componist verstand er die Harmonie und ihre Künste sehr gründlich. Sein harmonischer Satz war über-

überaus rein, richtig und deutlich. Er war immer im rechten Maaße vollständig, aber nie der Singstimme überläſtig. Seine eigentlich harmoniſchen Stücke ſind alle nach ihren Eigenſchaften ſehr gut gearbeitet. In allen ſeinen Arbeiten herrſcht eine ſehr genaue Ordnung der Modulationen. Er war darinn ſo empfindlich, daß auch die geringſte wahre Härte in der Modulation ihm zuwider war. Seine Melodie war eine der angenehmſten unter (wir ſagen nicht zu viel,) allen Componiſten. Ob es gleich ſeinen Singſtücken keinesweges am gehörigen Feuer fehlte; ſo war doch der Ausdruck des Angenehmen, Schmeichelhaften und Zärtlichen, bey ihm derjenige, der ihm, im Ganzen genommen, immer am beſten gerieth. Seine Adagios ſind beſonders Meiſterſtücke, und entſprechen ſeinem leutſeligen, freundlichen und zärtlichen Charakter vollkommen.

V.

V.

Litterarische Anzeigen.

I.

Paris. Hier ist im Sommer 1778 der Prospectus eines Essai sur la Musique, par M. de Laborde gedruckt, und das Werk auf Subscription angekündigt worden. Es soll aus zween Quartbänden bestehen, und viele Figuren und Noten enthalten. Diese zween Bände sollen in 5 Bücher eingetheilt werden, nach folgendem Innhalt.

Erstes Buch.

Kap. 1. Von der Musik überhaupt.
— 2. Ihre Eintheilung.
— 3. Eintheilung der praktischen oder Instrumentalmusik.
— 4. Alter der Musik.
— 5. Wie sie erfunden worden.
— 6. Von den ersten Liedern, welche Gott gewidmet waren.
— 7. Von der Musik nach der Sündflut.
— 8. Von der bey den Leichenbegängnissen der Hebräer und Egyptier gebräuchlichen Musik.
— 9. Was für Kenntniß Moses von der Musik hatte.
— 10. Von der Musik aus den Zeiten Davids.
— 11. — — — aus den Zeiten Salomons.
— 12. Vom Salomo bis zum Cyrus.
— 13. Von der bey Gastmahlen, Weinlesen, und Leichengepräng gebräuchlichen Musik.

Kap.

Kap. 14. Von der Musik der Chaldäer und anderer orientalischen Völker.
— 15. — — — der Egyptier.
— 16. — — — der Griechen.
— 17. — — — der Römer.
— 18. — — — in Italien.
— 19. Von der Saltation oder der pantomimischen Kunst.
— 20. Von den öffentlichen Spielen der Griechen und Römer.
— 21. Von den Zurufungen und Beyfallgeben bey den Alten.
— 22. Von der Musik von der Zeit der Gaulen an bis zu uns.
— 23. Erklärung der Zeichen und Charaktere der alten Musik, ungefähr vom 14den Jahrhundert an, bis zum 16den.
— 24. Von der Musik und den Instrumenten der Chinesen.

Zweytes Buch.

Kap. 1. Dichter und Musiker, Griechen und Römer, mit Nachrichten von ihrem Leben und ihren Werken.
— 2. Griechische und römische Musiker.
— 3. Griechische und römische Autoren, welche von Musik geschrieben haben.
— 4. Italiänische und französische lyrische Dichter.
— 5. Troubadours und andere Provincialdichter, mit einigen ihrer Lieder.
— 6. Italiänische Componisten.
— 7. Französische Componisten.
— 8. Italiänische und französische Musiker.
— 9. Italiänische und französische Autoren, welche von Musik geschrieben haben.

Drits

Drittes Buch.

Dieses Buch soll eine Abhandlung von der Composition enthalten, zum Gebrauch der Personen aus der großen Welt, um sie in den Stand zu setzen, diese Materie zu verstehen. Sie soll daher durch sich selbst erklärt, und nicht so verwirrt und dunkel vorgetragen werden, wie von den Künstlern bisweilen geschieht.

Von diesen verwirrten und dunklen Büchern werden jedoch folgende ausgenommen: 1) Das Werk des berühmten Mathematikers d'Alembert, der es seiner nicht unwürdig geachtet hat, verschiedene dunkle Grundsätze des Rameau aufzuklären. Dieses vortreffliche Werk sollte nach der Meynung des Hrn. de Laborde der Leitfaden aller jungen Componisten seyn. 2) Die gelehrten Abhandlungen des Abts Arnaud von der Academie françoise, des inscriptions et des belles lettres, der den feinsten Geschmack mit den tiefsten Kenntnissen von mehrern Arten mit einander zu vereinigen weiß; und den man schon seit langer Zeit vergeblich bittet, die Früchte seiner mühsamen Untersuchungen ans Licht zu stellen. 3) Die Werke des Abts Rousser, durch die Deutlichkeit, womit er seine Schriften abfaßt, und hauptsächlich durch seine vortrefflichen Memoires sur la Musique des anciens, sehr bekannt. Hr. de Laborde meynt, es würde vortheilhafter fürs Publikum gewesen seyn, wenn sich der Hr. Abt statt seiner an den gegenwärtig angekündigten Versuch hätte machen wollen. Niemand hätte ein solches Werk besser ausführen können, als er; und Hr. de Laborde wollte der erste gewesen seyn, ihm dafür zu danken. 4) L'essai sur l'Union de la Poëlie et de la Musique, vom Chevallier de Chastellux, von der französischen Academie; ein Werk, worinn eben so richtiges Gefühl als Räsonnement liegt, und welches das Signal zur endlichen Revolution der Musik in Frankreich gegeben

ben hat. Ihm hat man vielleicht die Reflexionen zu verdanken, die unsere lyrischen Dichter und neuern Musiker über eine Kunst angefangen haben zu machen, die, ungeachtet der Meisterstücke des Quinault, des Lully und des großen Rameau, doch nur noch in ihrer Kindheit war, die sich aber seitdem von Tage zu Tage vergrößert. 5) L'essai sur la revolution de la Musique en France, par M. de *Marmontel*, de l'Academie françoise; ein Werk, welches man bloß deswegen so sehr kritisirt hat, weil man es nicht hinlänglich studirte, und welches in so vielerley Betracht, die Achtung und die Lobsprüche unpartheyischer Leser verdient ꝛc.

Viertes Buch.

Dieses wird die Geschichte der Chansons enthalten, von den ältesten Zeiten an, bis auf uns. Eine große Anzahl davon, welche würdig schien, der Vergessenheit entrissen zu werden, hat man beygefügt, und man wird welche aus verschiedenen Jahrhunderten finden, um von dem musikalischen Geiste urtheilen zu können, der zu den Zeiten dieser verschiedenen Epochen der Kunst herrschte. Man wird auch eine große Menge Provinciallieder finden, deren viele noch an die Zeiten der Troubadours reichen. Man hat die alten Lieder so gut wie möglich entziffert, und viele Mühe anwenden müssen, damit zu Stande zu kommen. Einige derselben sind vortrefflich, und werden das Verdienst der Neuheit haben. Um die Harmonie derselben fühlbar zu machen, hat man die meisten in vier Stimmen gesetzt, und man darf versichern, daß die Wirkung davon vortrefflich ist, wenn sie mit Präcision, und hauptsächlich nur mit halber Stimme ausgeführt werden. Da die drey beygefügten Stimmen nicht obligat sind, so können sie auch mit einer einzigen Stimme gesungen werden, wenn man will. — Man wird auch in diesem Buche verschiedene Beyspiele von alter

ter griechischer Musik finden. Sie sind von dem gelehrten Burette entziffert, und können vierstimmig ausgeführt werden, ob sie gleich von den Griechen nie auf diese Art gebraucht worden sind. Man hat dadurch beweisen wollen, daß die griechische Musik der schönsten Harmonie fähig gewesen wäre; daß es zu verwundern ist, wenn sie die Griechen nicht gekannt haben, und daß es ihnen nicht zu verzeihen ist, wenn sie sie gekannt, und doch verworfen haben.

Man hat weder Sorgfalt noch Mühe gespart, um diesen Theil des Werks dem Leser so interessant wie möglich zu machen.

Fünftes Buch.

Dieses letzte Buch wird die Geschichte aller musikalischen Instrumente enthalten, die seit mehr denn zweytausend Jahren bekannt gewesen sind. Es wird mit saubern Kupferstichen geziert seyn, welche alle diese Instrumente vorstellen, und sie gebrauchen und stimmen lehren sollen. Der Verf. hat hierinn von den auf den jetzt bekannten Instrumenten am geschicktesten Meistern viel Unterstützung und Unterricht erhalten, und wird sichs angelegen seyn lassen, die Kenntnisse, die er ihnen zu danken hat, aufs beste bekannt zu machen.

Kurz, man hat nichts verabsäumt, was diesen Versuch der gütigen Aufnahme des Publikums würdig machen kann. Bloß die Begierde nützlich zu seyn, hat den Verf. zu dem Entschluß bringen können, alle Bücher und Manuscripte der königlichen Bibliothek, welche von Musik handeln, durchzusuchen, so wie auch alle Schätze des Herzogs de la Valliere, und des Marquis de Paulmy in dieser Art gebraucht worden sind. Die einzige Belohnung, die der Verf. dafür erwartet, ist die Ehre, nützlich gewesen zu seyn.

Die

Die Unkosten, die eine solche Ausgabe erfordert, welche mit vielen Kupfern und einer großen Menge sorgfältig gestochener Noten geziert ist, haben die Herausgeber determinirt, dieses Werk auf Subscription anzukündigen. Das Publikum kann auf die genaueste Erfüllung der Bedingungen rechnen, die man vorschlagen wird.

Das Werk wird zween Bände in 4to ausmachen, mit Figuren und einer großen Menge vierstimmiger Lieder geziert; und zur Bequemlichkeit derer, die sie gerne ausüben wollen, werden jedem Exemplar 4 einzelne Stimmen von diesen Liedern beygefügt.

Diese 2 Bände und die 4 einzelnen Stimmen kosten den Subscribenten 48 Livres, wovon 1 Louisd'or bey der Subscription, und der andere beym Empfang des Werks bezahlt wird, welches spätestens künftige Ostern 1779 und vielleicht noch viel eher geschehen wird.

Diejenigen, welche nicht subscribirt haben, bezahlen hernach 72 Livres, und es werden nur sehr wenige Exemplare über die Zahl, auf welche subscribirt worden, abgedruckt werden.

Der Subscriptionstermin ist in Frankreich bis zum 1sten Nov. 1778, und in auswärtigen Ländern bis zum 1sten Dec. 1778 angesetzt. Auf 12 Exemplare wird das 13de frey gegeben.

Man subscribirt zu **Rom** bey M. Lefevre de Revel, und bey dem französischen Consul, M. Digne. Zu **London**: bey Swinton und Compagnie, dem Herausgeber des Courrier de l'Europe. In **Zweybrück**: in der herzoglichen Buchdruckerey. Und zu **Paris**: bey den Herren Née und Masquellier, bey M. de la Fosse, und bey M. Ruault.

2.

Der berühmte Genfische Bürger, hat seiner nachgelassenen Frau Compositionen hinterlassen, die sie nun auf Subscription herausgeben will. Diese Compositionen bestehen aus einer Sammlung von Romanzen über alte und bekannte Texte, Arien, Arietten und dialogirten Duetten, oder Scenes de Societé, d'un genre nouveau, alles mit Accompagnement. Diese Sammlung soll den Titel haben: Musique de Chambre, composée par I. I. Rousseau, und wird nahe an 100 verschiedene Stücke enthalten, in klein Folio, schön gestochen, und auf gutes Papier abgedruckt. Am 1sten Febr. 1779 soll sie schon erscheinen, und den Subscribenten Franco zugeschickt werden. Der Preis der Subscription ist 24 livres, die aber erst beym Empfang des Werks bezahlt werden. Da der Termin nun schon vorbey ist, so ist nicht nöthig, hier das Verzeichniß derjenigen anzuführen, welche die Subscription angenommen haben. Bloß das Modell, nach welchem subscribirt wurde, wollen wir der Neuheit wegen noch anführen:

Modele de l'engagement. Je Soussigné prendrai — exemplaire de la Musique de chambre, composée par I. I. Rousseau, et proposée par Souscription par sa veuve, et promets de payer la Somme de 24 Livr. de France pour chacun des Exemplaires, que je demande, au moment ou la remise m'en aura été faite à l'adresse suivante. Bon pour — exemplaire. — Journal encyclop. vom Dember 1778.

3. Paris.

3.

Paris. Entretiens sur l'etat de la Musique grecque, vers le millieu du quatrieme siecle, avant l'Ere vulgaire. A Paris, chez les Freres *Debure*, Libraires. 1777. Groß Oktav, 110 Seiten.

Es wird angenommen, oder vielmehr fingirt, daß ein Fremder, der sich gegen das Jahr 360 vor Christi Geburt zu Athen befand, in diesem Werkchen von zwo Unterredungen Nachricht giebt, die er mit einem Schüler des Plato über Musik gehabt hat. Die Ursachen, warum grade dieser Zeitpunkt gewählt ist, sind unter andern folgende: Die Athenienser waren um diese Zeit auf dem höchsten Punkt ihrer Reife; die damalige Musik wurde von einer heftigen Revolution bedroht, und Plato, Aristoteles und Aristoxenus lebten damals. Die beyden ersten haben als Philosophen über die Kunst geredet, und der dritte hat uns die Theorie derselben gegeben.

Die erste Unterredung betrifft den technischen Theil der Musik, und hier wird von den Elementen, als: vom Klange, Intervallen, Accorden, Klanggeschlechten, Moden und vom Rhythmus gehandelt. Am Ende der Erklärung des letztern Artikels, merkt der Verf. an, daß keine einzige Bewegung in der Natur und in unsern Leidenschaften sey, welcher nicht wenigstens ein Rhythmus unter den vielen Gattungen entspreche, und sie vorstelle. Diese Uebereinstimmungen sind so ausgemacht, daß eine Melodie alle ihre Annehmlichkeiten verliert, sobald ihr Gang in dieser Absicht verwirrt ist, und daß unsere Seele nichts nachempfindet, sobald die periodische Folge der Empfindungen nicht beobachtet ist, die sie erwartet.

Die zwote Unterredung betrifft den moralischen Theil der Musik, und handelt vom Ausdruck. Hier ist nun der Verf. unstreitig auf dem unrechten Wege: denn er hält dafür, der Ton des Schmerzes, den ein Unglücklicher äußert, sey nebst andern solchen Aeußerungen anderer Leidenschaften, Muster für den nachahmenden Künstler, weil man theils diese Töne für die einzigen wahren Ausdrücke der Leidenschaften zu halten habe; theils aber auch, weil ein solcher nachgeahmter Ausdruck unser Herz am sichersten und zuverläßigsten treffe. In der Vokalmusik sey also diese die einzige wahre Nachahmung, die in diesem Betracht einem jedem Worte, und jedem Verse zukomme.

Daß dieses unsere ganze Vokalmusik auf eine gewisse Gattung von Deklamation einschränkt, sieht man leicht; daß aber Einschränkungen von dieser Art, wo der größte Theil des großen Umfangs unserer Kunst ungenützt bleiben würde, so wenig zum wahren Ausdruck, als überhaupt zur vollkommensten Wirkung derselben etwas erhebliches beytragen können, ist eine Sache, worinn schon seit langer Zeit die einsichtsvollesten Kenner der Kunst vollkommen eines Sinnes sind. Es wäre daher zu wünschen, daß dergleichen Anpreisungen und Vorschläge endlich einmal aufhören möchten; wenigstens um der Schwachen willen, die gewöhnlich sehr bereit sind, mit beyden Händen nach solchen Dingen zu greifen, wodurch sie sich mit einem ganz kleinen Scherflein von Kunst, und mit so geringer Mühe ihrer Meynung nach, zu wichtigen und bedeutenden Künstlern machen können.

4.

Paris. *L'Enéide*, Opera François, pour etre repreſenté quand il ſera en état; ſuivi d'Armide à ſon Tailleur, Heroïde. A Londres, et ſe trouve à Paris chez I. F. Baſtien, Libraire, et chez les Marchands des Nouveautés. 1778.

Ein kleiner Scherz über die neuere Oper. Der Verf. hat den Spaß gemacht, die ganze Handlung der Enéide in fünf Akte zu bringen, und die ganze Oper, welche halb ernſthaft und halb komiſch iſt, in kleinen nachläßigen Verſen zu ſchreiben, ſo daß ſie, wie der Verf. ſelbſt ſagt, beynahe nichts als eine immerwährende Ariette iſt. Aber ſie enthält eine Menge von Vorfällen, Theaterſtreichen, Tänzen und Divertiſſementen. Vorher geht ein Diſcurs über die franzöſiſche Oper, worinn in einem leichten, doch aber beißenden Ton über die Oper, die neue Muſik, und das Publikum geſpöttelt wird. Der Verf. ſagt: „Ungeachtet aller Hinderniſſe, „die einen vernünftigen Mann abſchrecken könnten, eine „Oper zu machen, habe er doch einen Verſuch gemacht, „und eine ganze Woche daran gewandt, ohne etwas beſonderes damit zu ſuchen, ſondern bloß, um es ſo wie „andere zu machen. Das meiſte habe er beym Spatzierengehen gemacht, und ohne ein Reimlexicon. Er habe geglaubt, ein Publikum, welches bloß nach Amüſement haſcht, müſſe rührende Scenen und ſonderbare „Zufälle lieben. Er hoffe daher, es werde lieber ein „epiſches Gedicht hören, als etwas anderes. Die Ilia„de, Odyſſee, und Henriade geben zu dieſer Abſicht die „wirkſamſten Materien an die Hand. — Man könnte „ſelbſt, wenn es erlaubt wäre, ehrwürdigere Gegenſtände wählen. Unſer jetziges Publikum würde mit Vergnügen die Befreyung der Juden, das letzte Gericht,

„die Apokalypse, und andere Gegenstände, die man sonst „nur auf Gemälden sieht, vorstellen sehen. Er würde „sich selbst Glück wünschen, wenn diese neue Gattung „von Oper im Stande wäre, die französische jetzt so „schwache, nervenlose und beynahe ganz paralytisch ge„wordene Oper wiederum etwas empor zu bringen.

„Am Ende wird ein Compositor eingeladen, die Reize „seiner Kunst über das neue Drama zu verbreiten. Er „würde Gelegenheit finden, sein ganzes Talent in jeder „Gattung glänzen zu lassen. Es sey schwer, so viel erha„bene und verschiedene Dinge zusammen zu bringen; denn „kein anderes Gedicht könne ohne Zwang scenische Spiele „von verschiedenen Arten, Feste, Jagden, Stürme, Schaaf„ställe, Schlaf, angenehme und unangenehme Träume, „Furien, Opfer, Verschwörungen, Feuersbrünste, Ge„witter, Todesfälle, Regen, Hagel, Schnee, Donner, „Schattten, Bezauberungen, Hölle, Eumeniden, Cha„ron, Cerberus, einen Einzug von Gesandten, Bachan„ten, Venus und die Grazien, Nymphen, Meer, eine „Liebesintrigue, eine Schlacht, ein Duell, einen Triumph, „eine Heyrath, allerhand Unglücksfälle, Tänze und im„merwährende Arietten enthalten. Dieß sind in der That „lauter Dinge, die sich frappant und komisch behandeln „lassen. Er wünscht, die Nacheiferung eines geschickten „Compositors erregen zu können, um seine ergiebige Muse „mit einem klangvollen und glänzenden Habit bekleidet zu „sehen. Seinen Antheil an dem Einkommen für dieses „Werk will er abtreten, hauptsächlich wenn es der neue „Amphion nicht an hinlänglichem Geräusche fehlen läßt; „auch wünscht er, daß zu dieser Absicht, die Contrapässe, „Paucken, Trompeten und Waldhörner möchten verdop„pelt werden. Man betäube die Soldaten, fährt er wei„ter fort, welche man zur Schlacht führen will; sollte man „nicht auch einen harmonischen Enthusiasmus zu erregen „suchen, welcher das Blut peitscht, (en fouettant le sang)

„und

„und den Zuhörer so außer sich selbst bringt, daß er nichts „mehr hört und versteht? Dieß ist die höchste Stufe und „die größte Zauberey der Kunst.„

Das Stück Armide à son Tailleur, welches dieser Schrift noch beygefügt ist, ist eine ziemlich beißende Satyre gegen die neue Musik des Ritter Gluck zur Armide des Quinault. Einige wenige Zeilen werden hinreichen, dem Leser zu zeigen, was für Begriffe unser Verf. von dieser Musik hat. Armide ist es, welche hier spricht:

Pendant prés de cent ans, j'ai joui de ma gloire.
Vêtue à la Françoise, on m'admettoit par-tout;
L'on croyoit voir en moi le modele du goût.
Faut-il donc qu'un habit Italico-Tudesque,
Vienne rendre aujourd'hui ma figure grotesque,
Et qu'on ose changer mes sons affectueux,
En un chaos de chants aigus, laborieux?
Mes sens sont revoltés, de votre Psalmodie;
Vous chantés, vous criés avec monotonie;
Et si l'expression s'en mêle quelquefois,
Vous la deshonorés par l'acreté des voix.
— — — — — — — —
Si les Dindons glouffans font entr'eux *gloux, gloux, gloux,*
Le tendre Roffignol a des accents plus doux, etc.

5.

Paris. Mit dem Anfange des 1778sten Jahres hat eine Gesellschaft von Tonkünstlern und Liebhabern der Tonkunst angefangen, folgende Werke im Druck herauszugeben:

1) La Continuation de la Collection des airs des plus grands maitres d'Italie. In einzelnen Heften, wovon jeder Heft roh 5, und geheftet 6 Livr. kostet.

2) Un choix de grands Opera-François, d'Opera-Italiens, et d'Opera comiques. Von den vorzüglichsten sollen die ganzen Partituren in Folio gegeben werden, und der Preis derselben soll immer nur die Hälfte von dem Preise der in Kupfer gestochenen Partituren betragen.

3) Un recueill de Drames lyriques, coupés par la Musique des meilleurs airs et des plus beaux morceaux avec les accompagnements in 4. Der Preis ist auf 2 Drittel des Preises der Folioausgaben heruntergesetzt.

4) Ein Journal, das jährlich aus 12 Heften bestehen, und halb Discurs und halb Musik enthalten soll. Letztere soll eine Sammlung der besten Stücke von Vokal- und Instrumentalmusik, mit Accompagnement seyn. Der theoretische Theil soll von den größten Kennern besorgt werden, die eine Correspondenz durch Frankreich, Deutschland und Italien angelegt haben, um sich die vorzüglichsten daselbst herauskommenden Werke anzuschaffen, welche sie übersetzen oder ausziehen wollen. Man subscribirt für alle 12 Hefte, deren jedes aus ungefähr 6 Bogen in 4. besteht, jährlich 24 livr. Es sollen von allen diesen 4 Werken, nicht mehrere Exemplare abgedruckt werden, als sich Subscribenten melden.

Subscription nehmen an: die Herren Saugrains, pere et fils et compagnie zu Paris; und Herr Sanson und Compagnie zu Zweybrück.

6.

Haag. De la Musique en Italie, par le Prince de *Beloselski*; de l'institut de Bologne. Brochure de 39 Pages.

Nach dem Urtheile des Anzeigers dieses Werkchens im Mercure de France, hat diese kleine Schrift des russischen Prinzen Beloselski Merkmaale eines erfahrnen

nen Geistes und eines gefühlvollen Herzens an sich; er soll von einer Kunst reden, die er genossen hat, und worüber er nachgedacht zu haben scheint; aber mit dem bescheidenen Ton eines geschmackvollen Mannes, ohne Vorurtheile und ohne Schwärmerey soll er davon reden.

Eben dieser Anzeiger macht auch die Bemerkung: einem Tartini, Rameau, Martini ꝛc. sey es erlaubt, über seine Kunst zu dogmatisiren; aber der Mann von Welt, der Gelehrte müsse sich, wenn er von Musik spricht, darauf einschränken, uns die Eindrücke zu malen, die er von einer Musik erhalten hat; er müsse bedenken, daß er nur Geschichtschreiber, und nicht der Künstler selbst sey.

Der Prinz Beloselski fängt sein Werkchen mit der Erinnerung an die bewundernswürdigen Wirkungen der Musik in Griechenland an, wo sie von der Dichtkunst unterstützt wurde. Um zu zeigen, was man von den meisten dieser Erzählungen zu glauben habe, glaubt er, dürfe man nur eines einzigen Umstandes erwähnen. Z. B. Keine Geschichte ist berühmter, als die Wirkung, welche Timotheus mit seiner Lyra über den Alexander gehabt haben soll; und doch ist dieser Timotheus von Milesien, eben der, von dem die Rede ist, nach den Marmortafeln von Paros, (auch werden sie arundelische oder oxfordische Marmor genannt) in einem Alter von 90 Jahren gestorben, noch ehe Alexander gebohren wurde. (s. am Ende die 77ste Epoche.) Die bekannte Geschichte des Stradella, die uns Hawkins, und aus ihm d'Arnaud im Merc. de Fr. weitläuftig erzählt haben, fällt nach unserm Autor ganz anders aus. Er will sie vom P. Martini haben.

Die Italiäner sollen vor allen neuern Nationen grade die zween Charaktere haben, wodurch sich die Grie-

chen unterschieden: leicht zu rühren, und leicht gerührt zu werden. Daher komme auch der Vorzug der italiänischen Musik vor der Musik aller übrigen europäischen Nationen. Die französische Musik wird nicht geschont; demohngeachtet aber werden auch der italiänischen Musik ähnliche Fehler beygemessen. Der Hr. Verf. vergleicht sie mit den Fehlern einer schönen Person, die alles um sich her bezaubert, und deren Fehler man nur bemerken kann, wenn sie abwesend ist. Doch habe aber das falsche Brillante, die Schnirkeley, und der gezierte Styl einiger Componisten, die Italiäner nicht so ganz verblendet, daß sie den Geschmack an einer wahren musikalischen Beredsamkeit darüber verloren hätten. Diese musikalische Beredsamkeit bestehe bey großen Meistern, nur in der Kunst, durch Melodie zu rühren, und nicht darinn, durch eine Menge von Instrumenten und Stimmen zu betäuben.

Der Hr. Verf. schildert auch einige der berühmtesten Künstler. Sie sind: Vinci, Pergolese, Jomelli, Hasse, Piccini, Gluck, Leo, Galuppi. Von den Urtheilen möchten wir die wenigsten unterschreiben. Bey manchen sieht man zwar, daß die Wahrheit etwas durch die Dämmerung hervorbrechen wollte; sie war aber noch zu schwach, als daß sie ganz hätte durchdringen, und den gewaltigen Nebel von Vorurtheilen vertreiben können. So ist der Fall bey Gluck. Im Mercure de France ist ein Brief über Gluck vom P. Martini eingerückt, in welchem es ebenfalls etwas dämmert; das volle Sonnenlicht fehlt aber noch.

7. Leip-

7.

Leipzig. Briefe über den gegenwärtigen Zustand von England, besonders in Ansehung der Politik, der Künste, der Sitten und der schönen Wissenschaften. Aus dem Englischen übersetzt. Bey Kummer, 1777.

Im zweyten Theil kommt ein Brief über den gegenwärtigen Zustand der Tonkunst in England vor, welcher mit einer Menge der seichtesten Urtheile angefüllt ist. Z. B.

1) Italien sey noch immer Muster in musikalischen Dingen.

2) Händel habe zwar eine Manier von eigener Erfindung gehabt, sie sey aber doch auf die italiänische gepfropft gewesen.

3) Die Klage einer angesehenen Parthey, daß nach Händels Tode der ernsthafte und starke Styl in der Musik den Engländern abgestorben sey, sey ungegründet und unbillig. Denn

4) Der Beyfall, welchen La buona figliuola und la Schiava erhalten habe, sey ein vorzüglicher Beweis, daß sich der Geschmack der Zuhörer keinesweges verschlimmert habe, weil diese beyden Stücke außerordentliche Vorzüge, eigenthümliche und wahre Schönheiten nach der Meynung des Verf. enthalten. Hier kann man sich kaum enthalten, nicht an das si tacuisses etc. zu denken: denn der Schluß an sich ist im Grunde eben so arg, als wenn man behaupten wollte, unsere ernsthafte, edle und würdige Poesie sey noch nicht verloren gegangen, weil die Schäfergedichte eines Rost, oder irgend eine Sammlung komischer Erzählungen noch da sey, und von manchem mit Vergnügen gelesen werde.

5) Nicht

5) Nicht nur im Ganzen, sondern auch in den einzelnen Theilen derselben sollen diese Opern (nämlich la buona figliuola, und la Schiava) es beweisen, daß der herrschende Geschmack noch gut sey; denn grade diejenigen Arien, welche alle Arten von Vorzügen besitzen, sollen auch grade den größten Beyfall erhalten haben. — Die angeführten Muster des guten musikalischen Geschmacks sind folgende:

Piccini. Ein unsterbliches Genie, welches der Verf. den meisten andern Tonkünstlern vorzieht.

Giardini. Ist als Componist und Violinist Beweis von dem hohen Grade der Vollkommenheit, welchen die schönen Künste in England erreicht haben.

Bach; Abel. Werden in Italien so sehr als in England geschätzt.

Pugnani. Mehr Original als viele andere Künstler, welche mehr Beyfall erhalten haben.

Guglielmi. Hat den Charakter der Annehmlichkeit und Leichtigkeit.

Vento. So voll Geschmack und Zierlichkeit, daß er nie übertroffen worden ist. Seine Arie: Caro amor, in einer Oper von Piccini befindlich, würde seinen Namen allein unsterblich machen können.

Dr. Burney. Hat sehr viele vortreffliche musikalische Werke herausgegeben. Ist originell und gelehrt.

Dr. Arne. Der Lieblingscomponist des Publikums.

Sind sämmtlich Urtheile eines Mannes, dem noch ganz gewöhnliche Modebegriffe anhängen. Der Verf. sagt daher auch am Ende dieses Briefs, diese kritischen Bemerkungen

merkungen wären die Ausdrücke seiner eigenen Empfindung, nicht die Nachtsprüche eines Richters. Er betrachte die Musik als eine Kunst, die die Leidenschaften unmittelbar (warum nicht gar?) in Bewegung setzen müsse, und die keinen Werth habe, wenn sie dieses nicht thue. Da sie also einen jeden rühren soll, so habe auch ein jeder so gut als der erfahrenste Richter, das Recht, sie zu beurtheilen.

8.

Hamburg. Verzeichniß von Musikalien, welche in der Niederlage bey Johann Christoph Westphal und Compagnie in Hamburg in Commission zu haben sind.

Diese Musikalienhandlung, welche durch die unermüdete Sorgfalt des Hrn. **Westphals** und Compagnie seit verschiedenen Jahren her so ansehnlich und beträchtlich geworden ist, daß jede Art von Musikliebhabern reiche Nahrung für sich darinn finden kann, hätte von uns unsern Lesern schon längst bekannt gemacht, und ihnen als eine vortreffliche und dankverdienende Einrichtung angerühmt werden sollen. Um dieses nun hier nachzuholen, und überhaupt unsern Lesern einen Begriff von dem wahren Werthe und Nutzen einer solchen Einrichtung zu geben, die nur durch unabläßiges Bemühen und Fleiß einen so großen Umfang erhalten, und in Absicht auf die große Verschiedenheit der musikalischen Fächer für alle Musikliebhaber brauchbar gemacht werden kann, brauchen wir weiter nichts zu thun, als die Hauptgattungen von musikalischen Werken anzuführen, welche dieser Verlag enthält. Man findet also hier von allen möglichen inn- und ausländischen Meistern

Ouvertüren und Sinfonien;
Periodische Sinfonien;
Gassationes und Quintetten;
Quartetten;
Concerte fürs Clavier ꝛc.
Claviertrios;
Violintrios;
Flötentrios;
Violinduette;
Flötenduette;
Trios und Duette für verschiedene Instrumente;
Solos;
Claviersachen, von mancherley Art;
Musikalien in Quarto, von verschiedener Art;
Arien und Singsachen;
Opern;
Harfen- und Lautensachen;
Musikalische Schriften;
Märsche, Menuetten und Tänze;
Kleine Stücke in Taschenformat;
Geschriebene Musikalien, als: Opern, Oratorien ꝛc. wie auch allerhand Werke für die Bratsche, das Violoncell, den Fagott, und die Viola da Gamba ꝛc.

Da es Musikliebhaber giebt, die an einem musikalischen Kartoffel eben so viel Wohlgeschmack finden, als andere an einer Ananas, so kann es nicht anders seyn, als daß eine so ansehnliche Sammlung musikalischer Früchte nicht allein Sachen von großen auszeichnendem Werth, sondern auch solche, die von minderer oder gar keiner Bedeutung sind, enthalten müsse. Bey einer solchen Einrichtung kann und darf natürlicherweise nur darauf gesehen werden, daß jeder Liebhaber der Musik etwas für seinen eigenen individuellen Geschmack antreffe, dieser

ser sein Geschmack sey übrigens schlecht oder gut. Grade von dieser Art ist der in dieser Handlung enthaltene Vorrath musikalischer Früchte. Für jede Gattung von Musikfreunden, vom größten und feinsten Kenner an, bis zum unerfahrensten Liebhaber herunter, ist gehörig gesorgt.

Wir wünschen übrigens aufrichtig, daß die großen Bemühungen und Kosten, welche Hr. Westphal und Compagnie auf die Einrichtung, Bekanntmachung ꝛc. haben verwenden müssen, vergolten werden mögen, und zweifeln nicht, dieses werde durch guten Fortgang, und durch eine verdiente gute Aufnahme von Seiten des musikalischen Publikums geschehen.

9.

Praktische Beyträge zur Geschichte der Musik, musikalischen Litteratur und gemeinen Besten, bestehend vorzüglich in der Einrichtung eines öffentlichen allgemeinen und ächten Verlags musikalischer Manuscripte, zum Vortheil der Hrn. Verfasser und Käufer; wie auch in andern litterarischen Abhandlungen, die Musik betreffend. Herausgegeben von Christian Gottfried Thomas, Candidato Iuris, und Directore der neuerrichteten Niederlage musikalischer Manuscripte, zu Leipzig. Erste Sammlung. Leipzig, im Verlag des Verfassers, 1778.

Zielt auf die Einrichtung und Bekanntmachung einer musikalischen Niederlage ab, welche bloß geschriebene Musikalien enthalten soll. Ueber den Werth einer solchen Einrichtung läßt sich wenig bestimmtes sagen, da es nur darauf anzukommen scheint, ob ein Musikverfasser, welcher Gebrauch von dieser Niederlage machen will,

seine

seine Werke durch den Druck oder andere Wege nicht vortheilhafter anzubringen weiß. Uebrigens ist in 8 verschiedenen Kapiteln dieser Beyträge alles abgehandelt, was die innere Anordnung der Niederlage, und die gegenseitigen Bedingungen betrifft, unter welchen die Werke der Musikverfasser, welche Lust dazu haben, in Manuscript vertrieben und bekannt werden können. Der genauere Innhalt dieser 8 Kapitel ist folgender:

1. Von dem Notenverlage überhaupt.
2. Vom Notenverlage des Hrn. Thomas insbesondere.
3. Von den Bestandtheilen dieses Notenverlags.
4. Von dem allgemeinen Betrieb dieses Notenverlags.
5. Von den Pflichten eines Musikverfassers.
6. Von den Pflichten eines Notenverlegers mit Manuscripten.
7. Von den Pflichten eines Commissionairs.
8. Von den Pflichten eines Notenschreibers.

VI.

Neue Erfindungen.

1.

Gotha. Der hiesige privilegirte Orgel- und Instrumentmacher, Hr. Hofmann, hat ein neues Instrument erfunden, welches aus einem doppelten Clavecin besteht. Es hat auf jeder Seite zwey Claviere, und doch können alle vier Claviere gekoppelt, und von einer Person gespielt werden. Es können auch zwo Personen zugleich spielen, so daß man Stücke, für zwey Claviere gesetzt, darauf herausbringen kann. Uebrigens ist es, wenn gleich alle vier Claviere gekoppelt sind, nicht schwerer im Griff, als ein gewöhnliches Clavecin. Dieses Instrument steht in der Gothaischen Hofcapelle.

2.

Da man an der Harmonika des berühmten Hrn. Fränklin viele und große Unbequemlichkeiten gefunden hat, so hat ihr der Abt Mazzuchi eine ganz neue Einrichtung gegeben. Die Glocken sind in zwey Fuß langen Kästchen befestigt, deren Breite sich nach der Breite der Glocken richtet, denen sowohl als den dem Kästchen selbst der Künstler jede beliebige Stellung geben kann. Die Glocken werden mit einem Fiddelbogen gestrichen, dessen Haar er mit einer Mischung aus Colophonium und Terpentin oder Wachs, oder auch Seife bestreicht. Der Ton, der auf diese Weise hervorgebracht wird, ist nicht allein eben so sanft, als der, den man mit den Fingern hervorbringt, sondern man kann auch Glocken ansprechen machen, die den Fingern nicht gehorchen, und

durch sie nicht zum Klingen würden gebracht werden können. Man kann dieses Instrument, nach seiner jetzigen Einrichtung, mit zween Bogen spielen, in jeder Hand einen, auch mit doppelten und kleinern, die man vermittelst kleiner Röhren oder Ringe an die Finger befestigt. Der Abt Mazzuchi hat auch Versuche mit metallenen Glocken, ja sogar mit Schaalen aus Holz gemacht, die einen der Flöte nicht unähnlichen Ton hervorgebracht haben sollen.

3.

Schon im Jahre 1775. hat ein Dresdenscher Orgel- und Instrumentmacher, Hr. Wagner durch ein Avertissement eine besondere Art von Clavecin beschrieben und bekannt gemacht, dessen eigene Einrichtung von seiner Erfindung ist, und welches er nach dem Rathe eines gewissen großen Tonkünstlers Clavecin roïal genannt hat. Die ganze innere Einrichtung wird man am besten aus seiner eigenen Beschreibung ersehen können; wir rücken sie daher wörtlich hier ein.

Avertissement.

Es ist zwar bereits im vorigen Jahre ein kurz Avertissement von einem, von Endesbenannten, neu erfundenen musikalischen Instrumente, dem einer der größten jetzt lebenden Tonkünstler den Namen Clavecin Roïal beygeleget hat, bekannt gemacht worden; allein, die Unzulänglichkeit dieses Avertissements, das Verlangen verschiedener Musikliebhaber, nur gedachtes Instrument näher kennen zu lernen, hat diese anderweite Nachricht, von dessen Beschaffenheit, Wirkung, und Tractation veranlasset.

Dieses

Dieses Clavecin Roïal ist, dem äußerlichen Ansehn nach, nichts anders, als ein ordinaires aus 5. completen Octaven von F bis f bestehendes Clavier, eben so bezogen, mit nicht mehr und nicht weniger Dratsaiten, 3. Ellen lang, 23. Zoll breit, 10. Zoll hoch. Statt der Kiele und meßingenen Tangenten werden die Töne der verschiedenen Züge oder Register, deren sechse in allem sind, durch hölzerne Hämmerchen hervorgebracht; der Resonanzboden hat eine leichte Decke von Tafft mit dünner Pappe unterlegt, so wie auch der übrige obere Theil des Instruments, auf welcher Decke ein Pult dergestalt angebracht ist, daß nicht der mindeste Staub hinein dringen kann. Es steht auf einem Gestelle, an welchem sich unten linker Hand drey Pedaltritte, No. 1. 2. und 3. befinden, rechter Hand aber noch ein dergleichen Tritt No. 4. angebracht ist. Vermittelst dieser Padaltritte, welche durch Abstracte oben in das Maschinenwerk eingreifen, werden alle Veränderungen in der größten Geschwindigkeit, mitten im Spielen bewirket, ohne daß der Künstler eine Hand von dem Manual wegrühren darf, ja er kann sogar, jeden einzeln Ton, stark oder schwach, angeben.

I. Wenn der Musikverständige das Instrument an und für sich, wie es ist, ohne einen von obigen Tritten zu berühren, bearbeitet, so hat es die völlige Stärke eines Flügels oder Clavecins, mit dem Unterschiede, daß die Töne im Baß weit länger nachhalten. Ist er geschickt im Selbsterfinden, reich an eigenen Gedanken, und weiß dieses Nachhalten der Bässe kunstmäßig zu nutzen, so wird er dem Ohre die angenehmsten Harmonien vorzutragen im Stande seyn. Erfordert sein Thema, oder wenn er vom Papiere spielt, daß er mit Geschwindigkeit aus einem Ton in den andern gehen muß, wo das Nach-

klingen in den Bässen eine Verwirrung der Töne verursachen könnte, so nimmt er es weg, indem er den linken Fuß auf den mittelsten Pedaltritt No. 2. setzt. Durchs bloße, stärkere oder schwächere, Anschlagen der Claves hat er die Gradation des pianissimo, piano, forte, und des fortissime, wenn er den Tritt No. 4. mit dem rechten Fuß berührt, wodurch sich die leichte Decke über den Resonanzboden, weniger oder mehr, nach seinem Belieben, erhebt, in seiner Gewalt.

II. Wenn der mittelste Tritt No. 2. angetreten wird, und der Fuß darauf stehen bleibt, so ist dieses Instrument einem Flügel oder Clavecin gleich, eben so stark im Klang, und kann bey einer vollständigen Musik so gut gebraucht werden, als bey dem Accompagnement der Recitative; die Töne schneiden sich ab, so rein, als durch Federkiele, und halten nach, sobald man die Hände liegen läßt; man ist Herr von dem piano und forte bloß durch den Anschlag, und von dem fortissime, durch Berührung des Pedaltritts No. 4. welcher die Decke über den Resonanzboden öffnet, und dem Klange freyern Ausbruch verschafft: ein Vorzug, dessen sich das Clavecin nicht rühmen kann, und wo ich allemal, doch nur forte und piano nicht anders haben kann, als daß ich von einem Manual aufs andere gehe.

III. Wird der linke Fuß auf den Pedaltritt No. 1. gesetzt, so habe ich den Klang einer Harfe vollkommen rein und natürlich, die Töne kurz abgesetzt und schnarrend, als wären sie von Darmsaiten gezeugt, die schönsten arpeggio im Discant und Baß, so wie hier zugleich die gebrochenen Octaven. Der Harfenist selbst, falls er dieses Instrument höret, ohne zu sehen, und es zumalen von einem Künstler gespielt wird, der das, was auf der Harfe auszudrücken ist, kennt, kann hintergangen

gen werden. Er wird Töne und Harmonien zu vernehmen kriegen, die entweder auf seinem Instrumente gar nicht, oder mit großer Mühe und kaum halbvollkommen, hervorzubringen sind.

IV. Läßt man den linken Fuß auf dem Tritt No. 1. liegen, und nimmt dazu den Tritt No. 3. so entsteht dadurch der Klang einer Laute, und ein Kenner dieses Instruments, wird einen Zuhörer in der Ferne gar leicht dahin bringen können, daß er glaubt, er höre wirklich eine Laute, nur muß er sich bloß auf gebrochene Ausdrücke einlassen, die Bässe allemal doppelt nehmen, und nicht zu viel damit machen wollen. Auf Schwebungen und Bebungen kann er sich nicht einlassen; es bleiben diese allemal ein, der Laute, unnachahmlicher Vorzug. Durch Aufhebung des rechten Fußes vom Tritt No. 3. und wiederdrauffetzen, kann der Spieler die Harfe und Laute, auf eine dem Ohre sehr angenehme Art, ohne die Hand vom Manual zu bringen, abwechseln lassen. Auch hier bleibt das forte und piano, durch den Anschlag in seiner Hand.

V. Der Pedaltritt No. 3. allein mit dem rechten Fuße niedergedrückt, macht den Pantalon, dieses nunmehr fast ganz, wegen seiner vielen Schwierigkeiten, abgekommene Instrument aus. Diejenigen denen es nicht ganz fremd ist, werden nicht in Abrede seyn, daß sie etwas sehr ähnliches zu hören bekommen. Die Töne in den Bässen sind stark, voll und nachhaltend; man kann sie aber, durch Hülfe des Tritts No. 2. so oft abschneiden, als man will, so wie oben, wenn dieses Clavecin roïal ohne Zuthun eines Registers, gespielt wird. Die Hauptsache, und wo die Nachahmung des Pantalons glücklich seyn soll, kömmt hier freylich wiederum auf den Kenner dieses Instruments an.

VI. Endlich entsteht, wenn ich zu dem niedergedrückten Pedaltritt No. 3. den Tritt No. 2. zu Hülfe nehme, und beyde Füße darauf ruhen lasse, das sogenannte Piano forte, welches lediglich durch den schwächern und stärkern Anschlag erzeugt wird. Es sind bisher so verschiedene Arten von diesem Instrumente, in Ansehung der Größe, der Construction und der Töne, zum Vorschein kommen, daß es fast unmöglich ist, eine bestimmte, und auf alle dieselben passende Beschreibung davon zu geben. Hier ist es bloß eine an dem Clavecin roïal angebrachte Veränderung, der ich den Namen Piano forte zu geben, um so weniger Bedenken getragen habe, weil der dadurch verursachte Klang demjenigen ganz ähnlich ist, welchen die unter diesem Namen bisher bekannt gewordene Instrumente, gemeiniglich zu haben pflegen. Der stärkere Anschlag bringt halb gedämpfte, der schwächere ganz gedämpfte Töne hervor; bey jenen hört man ein metallenes scharfes Mitnachklingen, bey diesen aber ist es stumpf, sanft, und in beyden Fällen, zum Accompagnement beym Singen, vorzüglich geschickt. So viel und auch nicht mehr hat man bisher durch das Piano forte als ein besonderes Instrument betrachtet, bewerkstelligen können.

Dieses sind die **sechs Veränderungen**, die man sich von dem Clavecin roïal versprechen, und die der Erfinder desselben jedermann gewähren kann. Er läßt dem Clavecin und dem Clavier ihre Vorzüge, sie sind vollkommen, jedes in seiner Art, er hofft und schmeichelt sich aber, daß Kenner und Liebhaber der Musik seinem Instrumente eben diese Gerechtigkeit zugestehen, und, nach der genauesten Untersuchung, einräumen werden, daß, wer eines dergleichen besitzt, jene beyde gar wohl entbehren kann. Es ist dieses aber nicht der einzige Umstand, der demselben seinen Werth giebt.

Die

Die Geschwindigkeit, mit der es sich spielen läßt, die wenige auf die Stimmung zu wendende Mühe, die Leichtigkeit, mit der man, wenn ja etwas wandelbar daran wird, oder zu stocken anfängt, sich selbst helfen kann, und die Bequemlichkeit, mit der es von einem Ort zum andern zu transportiren ist, verdienen eine vorzügliche Aufmerksamkeit. Es läßt sich so leicht tractiren, als ein Clavier; ein Kind von 6. Jahren kann, mit der mindesten Anwendung seiner Fingerkraft, dasselbe bearbeiten, und alle Töne, mit der größten Behendigkeit, deutlich angeben. Vermöge der innern Construction, und der wenigen Saiten, mit denen es bezogen ist, braucht es wenig Stimmung, es hält sich zu ganzen Monaten, und wenn ja, durch Kälte oder Wärme, durch trockne oder feuchte Luft, sich einige Töne in etwas ziehen, so kann jeder, der nur mit dem Stimmhammer umzugehen weiß, und ob er die Saiten anziehen oder nachlassen soll, gelernt hat, dem Uebelklang abhelfen. Sollte an dem Maschinenwerk etwas stocken oder wandelbar werden, wofür doch auf alle Weise gesorgt ist, so ist dasselbe so eingerichtet, daß man es, mit sammt dem Manual, herausziehen, und woran es liege, gar leicht finden, und selbst abändern kann. Wäre dieses aber jemanden zu beschwerlich, so ist der schlechteste Tischler auf dem Lande, allemal geschickt genug, diese Reparaturen gut und tüchtig zu fertigen.

Zum Transportiren ist nicht leicht ein Instrument bequemer, es kann zu 100. und mehr Meilen, zu Wasser und Lande, verführt werden, ohne daß es, wenn es nur gut eingepackt ist, im geringsten schadhaft wird. Hiervon ist die Probe schon mehr als einmal gemacht worden.

Es hat diesem Instrumente noch kein Tonkünstler, der es gesehen, und untersucht hat, seinen Beyfall ver-

sagt; um so vielmehr verspricht sich Endesbenannter, dessen Erfinder, eine gütige Aufnahme dieses Avertissements bey dem geneigten Publico.

Wer nun ein solches Clavecin roïal verlangt, darf sich entweder an ihn selbst, oder an die Hilscherische Buchhandlung in Dresden wenden. Von Rosen oder Tarisholz sauber fournirt, kostet eines 36. von Nußbaum 30. und von Eichenholz, ebenfalls aufs reinlichste gearbeitet, nicht mehr als 28. Ducaten. Die innere Güte aber ist durchgängig einerley.

Dresden den 24. September, 1775.

Johann Gottlob Wagner.
Orgel und Instrumentmacher.

VII.

VII.

Todesfälle

I.

Im Anfang des Monats Julius 1778 starb der berühmte Schriftsteller, Johann Jacob Rousseau plötzlich an einer Steincolik, im 71sten Jahre seines Alters. Er hatte sich etwa 3 Wochen vor seinem Tode zum Marquis von Girardin begeben, der nahe bey dem Dorfe Armenonville schöne und ganz besondere Gärten hat, wo der Verstorbene sich mit der Botanik beschäftigte.

Von seinem Tode hat man noch folgende besondere Nachrichten: Den vorletzten Tag seines Lebens hatte er die Tochter seines Wohlthäters, des Marquis von Girardin, zum erstenmal singen gehört, und sich entschlossen, ihr Unterricht zu geben. Den andern Morgen früh um 5 Uhr stand er auf, und gieng bis um 9 Uhr spatzieren, und kehrte dann ins Schloß zurück. Beym Ankleiden ward er ohnmächtig, und seine Gattinn rief um Hülfe. Die Marquise de Girardin eilte herbey. Rousseau bat sie, sich den Anblick eines leidenden Menschen zu ersparen. Sie verließ ihn. Rousseau ließ sich einschließen, und das Fenster öffnen. „Liebste, sagte er zu seiner Gattinn, wie ist der Himmel so „schön! Es dünkt mich, als thäte er sich auf für mich!„ Madame Rousseau weinte. „Weine nicht, erwiederte er, lasse mich, da ich nichts mehr nützen kann. „Für dich werden meine Freunde sorgen. Ich hinterlasse „Schriften, die den Lesern Vernunft, und Dir Geld

„bringen werden. Sie reuen mich beym letzten Hauche „nicht. Dieß sage dem Verleger.„

Seine Werke, welche in unser Fach gehören, sind folgende:

1) *Lettre sur la Musique françoise, par J. J. Rousseau.* Sunt verba et voces praetereaque nihil. 1753. Ist ganz wider die französische Musik gerichtet, deren Freund er gar nicht war.

2) *Dictionnaire de Musique.* Man hat schon verschiedene Ausgaben davon, in 4. 8. und 12. Daß dieses Werk unter einer Menge von paradoxen Meynungen, auch ganz außerordentlich vortreffliche Dinge enthält, brauchen wir unsern Lesern wohl nicht erst zu sagen.

3) Einige zerstreuete Raisonnemente über Musik und musikalische Dinge, welche in seiner neuen Heloise befindlich sind.

4) Pigmalion, ein Monodrama. Hierdurch hat Rousseau die erste Idee zu den nachher entstandenen Duodramen gegeben, die wir Hrn. Benda zu danken haben.

5) *Le Devin de Village.* Mehr ist uns von ihm nicht bekannt geworden.

Man hat folgendes Epitaphium auf ihn gemacht:

Mortel, avec respect contemple ce tombeau!
D'un tresor precieux il est le depositaire.
Le sage avec douleur lui redemande un frere,
Et les arts gemissans y cherchent leur flambeau.

Par le R. P. de *Rose-Croix.*
Religieux Cordelier.

2.

Am 4. April starb der berühmte musikalische Schriftsteller, Hr. Georg Andreas Sorge, Gräfl. Reußplauischer Hof- und Stadtorganist zu Lobenstein im 76sten Jahre seines Alters.

Er wurde An. 1703. den 30. Merz, zu Mellenbach im schwarzburgischen Amte Königsee, gebohren, und hat die ersten Gründe der Musik bey dem damaligen Cantor und Organisten, Niclas Walther, und bey dessen Substituten, Caspar Tischer, gelernt. In seinem 18den Jahre verfertigte er schon verschiedene Kirchenstücke, wozu er die Verse allezeit selbst machte. Im 19den Jahre wurde er schon als Hof- und Stadtorganist, und zugleich als vierter Schullehrer nach Lobenstein berufen, in welchem Amte er sich sehr mit der musikalischen Composition beschäftigte, und nach und nach folgende theils theoretische theils praktische Werke bekannt gemacht hat.

1) XVIII. Sonatinen fürs Clavier in 3 Theilen.
2) XXIV. Praeludia mit untermischten Doppelfugen aus allen 24 Tonarten, in 2 Theilen.
3) I. Toccata per omnem Circulum 24. Modorum, fürs Clavier.
4) XII. Menuetten fürs Clavier, mit einer Violine oder Flöte.
5) 2 Partien für 2 Querflöten.
6) VI. Suiten fürs Clavier nach französischem Styl, wohlgewürzte Klangspeisen genannt.
7) Genealogia allegorica, oder verblümtes Geschlechtregister der Intervallen, wie sie die Trompete und das Waldhorn natürlich giebt.

8) An-

8) Anweisung zur Stimmung und Temperatur der Orgelwerke ꝛc. in einem Gespräche zwischen einem Musico theoretico und dessen Scholaren.

9) Gespräch zwischen einem Musico theoretico und einem Studioso musices von der Prätorianischen, Prinzischen, Werkmeisterischen, Neidhardtischen und Silbermannischen Temperatur, wie auch von dem neuen Systemate des Herrn Capellmeister Telemanns, zur Beförderung reiner Harmonie entworfen.

10) Ausführliche und deutliche Anweisung zur Rationalrechnung, und der damit verknüpften Ausmessung und Abtheilung des Monochords, vermittelst welcher man die musikalische Temperatur, so wie sie die heutige Praxis erfordert, welche allen, die mit der Musik, wie auch mit Orgel- und Instrumentmachen umgehen, zu verstehen so nöthig als nützlich, so genau als es das Gehör zu fassen vermag, nicht nur auf unterschiedliche Arten ausrechnen, sondern auch bis auf ein Haar ausmessen, und folglich auf Orgeln und allerhand andere Instrumente bringen kann. Nebst einer ausführlichen Nachricht von dem neuen Telemannischen Intervallen System. Zur Beförderung reiner Harmonie, um mehrerer Deutlichkeit willen Gesprächsweise gestellt und ans Licht gegeben. 1749.

11) Vorgemach der musikalischen Composition ꝛc. 3 Theile.

12) Compendium harmonicum, oder kurzer Begrif von der Lehre der Harmonie, für diejenigen, welche den Generalbaß und die Composition studiren ꝛc. 1760. Ist das nämliche Werk, welches Herr Marpurg in eben dem Jahre mit kritischen Anmerkungen herausgegeben hat.

13) An-

13) Anleitung zur Fantasie, oder zu der schönen Kunst, das Clavier, wie auch andere Instrumente aus dem Kopfe zu spielen; nach theoretischen und praktischen Grundsätzen, wie solche die Natur des Klangs lehrt, gestellet. Mit 17 Kupfertafeln. 1767.
14) XVIII. kleine und leichte Clavierstückgen für Kinder und Anfänger.
15) XII. Chorarien für Schulchöre.

In Manuscript sind von ihm bekannt geworden:

1) XXIV. kurze Präludia fürs Clavier für Kinder, die noch keine Octav mit der Hand erreichen können.
2) IV. Dutzend kurze Toccatinen für Orgel und Clavier.
3) XII. Trio für Manual und Pedal, für diejenigen, welche anfangen sich auf dem Pedal auf eine obligate Art zu üben.
4) XII. kurze Fugen für Orgel und Clavier.
5) XII. Arien für Orgel und Clavier.
6) XXIV. Vorspiele zu den gewöhnlichsten Kirchengesängen, worunter die meisten mit einem obligaten Pedal sind.
7) Verschiedene Concerte mit einem obligaten Clavier, 2 Violinen, 1 Viola und Violoncell.
8) VI. Trio mit 2 Flöten und Baß.
9) VI. Trio mit 1 Flöte, 1 Violine und Baß.
10) VI. Trio mit 2 Violinen und Baß.
11) VI. Trio mit 1 Hoboe, 1 Violine und Baß.
12) VI. Trio mit 1 Oboe d'amore, 1 Violine und Baß.
13) VI. Trio mit 2 Flut. douc. und Baß.
14) VI. Sonaten mit 1 Flöte und Baß.
15) VI. Suiten nach französischer Art für 1 Flöte und Baß.

16) Ein

16) Ein ganzer Kirchenjahrgang mit 4 Stimmen, 1 Hoboe, 2 Violinen, 1 Viola und Generalbaß.
17) Verschiedene Hochzeit- und andere Gelegenheitscantaten ꝛc.

In verschiedenen musikalisch-periodischen Schriften findet man noch mehrere einzelne Aufsätze von ihm, welche meistens Temperatur und Orgelbaukunst betreffen.

Außer diesen hat man auch noch von ihm compendiöse Monochorde, auf welche die gleichschwebende Temperatur aufs accurateste aufgetragen ist, und nach welchen man eine Orgel, Clavier ꝛc. aufs beste und genaueste stimmen kann.

Er war überhaupt sehr thätig, und hat auch verschiedene sehr heftige musikalische Streitigkeiten gehabt.

VIII.

Anecdoten.

I.

In einem Werke, welches zu London 1755. unter dem Titel: Six Dissertations upon different subjects, gedruckt ist, findet sich folgende merkwürdige Stelle.

Dissert. II. p. 104. In der nämlichen Zeit waren auch heftige Streitigkeiten (in Holland,) über einen wichtigen Punkt, nämlich: ob die gesammte Geistlichkeit ein Recht habe, canonische Gesetze zu machen und in Erfüllung zu bringen, ohne Erlaubniß des Magistrats. Die Calvinisten bejaheten es; die Remonstranten aber waren von der entgegen gesetzten Meynung, und Grotius, welcher ein Remonstrant war, schrieb gegen die ersten sein Buch: de imperio summarum potestatum circa sacra, welches einigen seiner Freunde gezeigt, aber nach dessen Tode erst gedruckt und öffentlich bekannt gemacht wurde. Ein anderer streitiger Punkt, von nicht geringerer Erheblichkeit, entstand über die Strafen der Ketzer, und über die Art von Toleranz, die man ihnen wiederfahren lassen müsse. Calvin und Beza und die meisten ihrer Schüler und Anhänger hielten dafür, sie müßten verbrannt werden, oder sie müßten doch wenigstens Verbannung, Gefängniß, Geißlungen, und andere dergleichen Strafen auszustehen haben. Die Remonstranten verdammten nicht nur dieses Verfahren, sondern erklärten sich auch sogar dahin, daß sie alle diejenigen in ihre Gemeinde aufnehmen wollten, welche die heilige Schrift

als

als die einzige Glaubensregel annähmen, sich von Abgötterey enthielten, und überhaupt versprächen, dem Evangelio oder der Lehre Jesu zu folgen.

Die Contraremonstranten forderten nicht nur alle Geistliche, Professoren, Schulmeister, und junge Studenten auf, ihren Artikeln beyzutreten und sie zu unterschreiben, sondern auch sogar Musiker. Der Organist zu Harlem, der ein vortrefflicher Spieler gewesen seyn soll, bekam daher vom Magistrat ebenfalls Befehl zu unterschreiben, bat aber entschuldigt zu werden, und erbot sich, ihnen auf seine Art sonst zu dienen, nämlich: die Worte ihrer Gesetze in Musik zu setzen, und sie, wenn es ihnen so beliebte, in der Kirche aufzuführen. Hierüber aber wurde er seines Amts entsetzt.

Ein gewisser Brandt, welcher diese Geschichte erzählt, sagt auch noch, daß verschiedene Musiker mehr aus eben der Ursache aus der Kirche verwiesen worden sind, und daß deswegen der damalige Organist zu Utrecht die Gesetze ohne Bedenken, und ohne sie erst gelesen zu haben, unterschrieben habe. Als man ihm hierauf gesagt habe, sie wenigstens einmal zu überlesen, habe er sich geweigert und gesagt: „Es sey nicht nöthig, denn „er wisse wohl, daß so brave Leute nichts unrechtes ihm „zumuthen würden.„ (It is needless. I know well enough that you, Gentleman, would not require me to do an ill thing.)

2.

Als der Graf von Falkenstein den J. Jaques Rousseau besuchte, bezeugte er ihm seine Verwunderung darüber, daß er, nachdem er so viele vortreffliche Werke geschrieben hätte, sich gegenwärtig nur damit beschäftigte, daß er Musik machte und abschriebe, antwortete ihm der

Phi-

Philosoph: „Da ich, aber vergebens, den Franzosen „die Mittel zum Denken gegeben hatte, habe ich den Ent„schluß gefaßt, ihnen Anleitung zum Singen zu geben, „und sie singen.„

3.

Der Marschall von Grammont sagte: ich habe wohl eine Laute stimmen hören, aber nie spielen. s. Menagiana, Tom. I. p. 214.

4.

Als ein gewisser französischer Prediger in einer französischen Kirche ein Paßionspredigt hielt, sangen die Mönche nach der Gewohnheit bey der ersten Abtheilung der Predigt O Crux ave etc. während dessen der Prediger auf den Knien lag; als er sich wieder aufrichtete, fiengen in einer nahen Straße verschiedene Kälber in einem dem geendigten Gesange so ähnlichen Tone an zu blöcken, daß der Prediger glaubte, es wären die Mönche, welche die folgende Strophe des Gesangs, Te summa etc. anfiengen, er fiel also gleich wieder auf seine Knie.

5.

Als man einmal in einer französischen Kirche das *Credo* nach einer äußerst schlechten Musik sang, sagte Madame de Sevigne: Ach, wie falsch ist das! Sie wendete sich hernach zu denjenigen, welche ihre Ausrufung gehört hatten, und sagte: glauben sie nicht, daß ich den Glauben meyne: ich verstehe es nicht so wörtlich, sondern ziele nur auf den Gesang.

6.

Ein Bälgentreter hatte seinem Amte an einer gewissen Kirche schon seit 40 Jahren treulich vorgestanden, und wußte aus langer Erfahrung beynahe, wie vielmal er zu einem jeden Liede treten mußte. Nun geschah es, daß der Organist starb, und ein anderer an seine Stelle kam. Mit diesem hatte der Bälgentreter immer Streit, weil er ihm vorwarf, daß er nicht geschwinde genug trete, und besonders einmal beym Spielen des Glaubens er es so schlecht gemacht haben sollte, daß ihn der Organist ververklagte. Als sie nun mit einander vor dem Consistorio erschienen, und der Organist seine Klage vorgebracht hatte, sagte der Calcant darauf: „Meine hochgebie„tende Herren, ich weiß gar nicht, was der Herr „Organist will, ich bin nun schon so lange Jah„re Bälgentreter, daß ich gewiß besser weiß, wie „viel Wind zum Glauben gehört, als er.„

7.

Ein berühmter Musikus spielte auf Verlangen vor einem Cardinal ein neues Stück von seiner eigenen Composition. Während der Zeit unterhielt sich der Cardinal mit denen, die um ihn standen, und schien wenig auf die Musik acht zu geben. Auf einmal hörte dieser auf zu spielen. Der Cardinal fragte ihn, ob ihm etwas an seinem Instrumente verunglückt sey? Nein, erwiederte er, sondern ich befürchte nur Ihro Eminenz in Ihren Geschäften zu stören.

8.

Ein ehrlicher alter Feuerwerker, aus dem Hannöverischen gebürtig, hatte in seiner Jugend in London ausser dem Wahrzeichen der Stadt, auch die Grabmale der berühm-

berühmtesten Männer der Nation besehen. Folgende Grabschrift: „Hier ruhen die Gebeine des berühmsten Virtuosen N. — Seine Seele befindet sich „jezt an einem Orte, wo seine Harmonien noch „übertroffen werden.„ muß ihm vorzüglich gefallen haben. Denn er hatte in einem nachgelassenen Aufsatze, seine Erben gebeten, nachstehende Worte auf seinen Leichenstein zu sezen:

Hier
ruhen
die Gebeine
des
berühmten Feuerwerkers N. —
Seine Seele
befindet sich jezt
an einem Orte,
wo
seine Feuerwerkerkunst
vielleicht
übertroffen werden dürfte.

IX.

Musikalische Neuigkeiten.

1.

Wien. Eine interessante Neuigkeit von daher ist, daß der Kaiserl. Königliche Kapellmeister Hr. Gaßmann daselbst eine Wittwencasse für inländische Tonkünstler errichtet hat, nach welcher die hinterlassene Wittwe jährlich 400 Gulden Pension ziehen kann. Eine Einrichtung, die ihrem Stifter ungemein viel Ehre macht, und einen Beweis von dessen gutem und menschenfreundlichen Herzen geben kann.

2.

Ebendaher. Vom November 1778. Der berühmte ehemalige Gothaische Kapelldirektor, Herr Benda, auf dessen geistliche und theatralische Werke Deutschland die größte Ursache hat, stolz zu seyn, ist hier bey dem deutschen Nationaltheater als Kapellmeister, und dessen würdiger Sohn zur deutschen Oper, mit einem namhaften Gehalt, aufgenommen worden.

3.

Petersburg. Vom Januar 1778. Hier sieht man jetzt ein künstlich verfertigtes Frauenzimmer mit frisirtem Haare vor einem kleinen Clavier sitzen, und darauf ganz artig 3 Menuetten, 4 Trio, 2 Polonoisen und 1 Marsch spielen. Sie spielt mit Geschwindigkeit und Accurateſſe, und jedesmal, wenn sie anfängt und aufhört, macht sie den Zuschauern eine Verneigung, und

grüßt sie sehr artig, und auf eine angenehme Art. Man muß sehr nahe zu dieser künstlichen Maschine hingehen, um sich zu versichern, daß sie keine lebendige Person ist.

4.

Neapel. Vom April 1778. Hier befindet sich jetzt der berühmte Sänger, Ritter Raaf, welcher es in seiner Kunst so außerordentlich weit gebracht hat, daß er sogar das Fieber damit vertreiben kann, welches folgende Geschichte beweist: Die Prinzeßinn von Belmonte' Pignatelli, eine große Liebhaberinn der Musik, wurde vor einiger Zeit zu Neapel krank, und war bald von der ganzen Facultät besucht; ihr Liebling Raaf besuchte sie ebenfalls, und mußte auf ihr Verlangen eine der Arien singen, die auf ihrem Clavier lagen; von ungefähr ergriff Raaf eine Arie von dem berühmten Hasse, und so lange er sang, verspürte die Prinzeßinn nicht das geringste von dem Fieber, das ihr vorher so heftig zusetzte. Die ganze Facultät bezeigte hierüber ihre Verwunderung, und versicherte die Prinzeßinn, daß der Ritter Raaf ihr wahrer Arzt sey. Die Prinzeßinn fand sich durch die gesungene Arie so gestärkt, daß sie den Sänger zu sich ans Bette rief, ihren schönsten Ring vom Finger zog, und ihn ihm selbst ansteckte. Dieß ist in den neuern Zeiten nicht das erste Beyspiel von der Macht der Musik; man liest in der Geschichte der Pariser Akademie, daß ein Musikus von einem heftigen Fieber durch ein Concert curirt worden, welches in seiner Stube aufgeführt wurde.

5.

Ebendaher. Beym Nachgraben im Herculano hat man unter andern Manuscripten, auch eines gefunden, welches die Musik betrifft. Es ist von Philode-

mus, und gegen die Musik gerichtet, welcher er den Vorwurf macht, daß sie die Sitten verdorben, und die Menschen zu Weichlingen gemacht habe.

6.

Paris, vom 30. Nov. 1778. Der Ritter von Gluck ist nebst seiner Frau wieder hier angelangt. Er will wiederum eine neue Oper von seiner Arbeit aufführen lassen, von welcher er sagt, daß sie alle seine vorigen übertreffen soll. Das Sujet soll Iphigenia in Tauris seyn.

7.

Ebendaher. Es ist nun genau bestimmt worden, daß Hr. de Vismes die Direktion der Königl. Französischen Oper auf 12 Jahre haben soll, vom 1sten April 1778 angerechnet.

8.

Zittau. Am 8ten Dec. 1778 kam in der nahe bey Zittau gelegenen Papiermühle, wo das feine Notenpapier, das Zittauer genannt, gemacht wird, Feuer aus. Die Mühle selbst aber wurde noch durch die dabey liegenden Soldaten gerettet, und bloß die Wirthschaftsgebäude brannten ab.

9.

Saragossa. Am 12ten Nov. 1778 ist hier, als man das Geburtsfest des Prinzen von Asturien auf hiesiger Schaubühne mit einem Singspiel, Artaxerxes genannt, mit prächtigen Tänzen und Erleuchtungen, durch eine Gesellschaft italiänischer Sänger, die schon einige Monate vorher hier gespielt hatten, so feyerlich als möglich begehen wollte, Feuer im Schauspielhaus ausgekommen, und dabey außer vielen andern Personen von hohem Range, auch der italiänische Sänger Francesconi verbrannt.

X.

Musikalische Gedichte.

I.

Eine Stelle aus Zacharia's Tagezeiten, welche Musik betrifft. s. S. 89.

Welch ein glänzender Pomp, welch eine schimmernde Scene
Oeffnet sich unter dem prächtigen Schall der rauschenden Saiten?
Dieß ist die Stimme der Oper; ihr Land, voll süßer Bezaubrung,
Wo der Sieger, der rauheste Held, verliebt ist, und singet.
Schon bin ich, o mächtge Musik, ganz Ohr, dir gewidmet!
Was auch immer die stolze Kritik für Regeln ersonnen,
Handle dawider! Wofern du mich nur bewegst, und bezauberst.
Und mich dünkt, ich sehe dich selbst auf stralendem Throne
Von den Musen umringt, die mit verwundernden Blicken
Deine Zaubermacht hören, und alle gefällig dir dienen.
Orpheus, mit dem Gefolge der Flötenspieler der Alten,
Steht in Erstaunen entzückt; die einfache Leyer entsinkt ihm
Die er ehmals gerührt; er giebt den Neuern den Vorzug.
Doch ihr Meister der Kunst, die ihr mit mächtigen Tönen
Unsre begeisterten Seelen erhebt; ihr, die ihr den Augen
Oftmals Thränen entlockt; wenn ihr die innern Saiten
Unsers Gefühls zu treffen gewußt; sagt, muß denn die Stimme
Des erregten Affekts in krausen Verzierungen klagen?
Muß der Gefangne, der Sterbende, noch in Stunden des Abschieds

Durch die verrathene Kunst den süßen Betrug uns entreissen,
Welcher schon anfieng, das Herz zum zärtlichen Mitleid zu schmelzen?
Und muß stets nach einerley Schwung, in einerley Umlauf
Ewig sich gleich die Arie seyn? — Ihr künftigen Hassen,
Folgt dem Vorurtheil nicht! folgt nicht dem Einfall des Sängers,
Folgt der wahren Natur! Sucht unsere Herzen zu rühren!
Und ihr rührt sie gewiß, wofern ihr selber gerührt seyd.

Wenn der Abend lange dich schon an den einsamen Schreibtisch,
Oder auch an das lehrende Buch bezaubernd gefesselt:
Dann erheitre den Geist, der anfängt, matter zu denken,
Durch die mächtge Musik. Auf einer Steinertschen Geige
Zeig entweder die Kunst in langsam seufzenden Noten,
Die wie Farben in Farben sich in einander verlieren:
Oder ergreif die gauckelnde Flöte. Harmonische Sprünge,
Schnelle Triller, und hüpfende Töne, wie rieselnde Wellen,
Schallen im Saal, und reizen von fern den horchenden Nachhall.
Aber vor allem setze dich hin zum hohen Claviere;
Denn hier bist du allein dir selber ein ganzes Orchester.
Auch erwähle vor allen, die Schöne, den silbernen Flügel.
Wenn sie es will, so ertönt die Ouvertüre der Oper
Durch ihr schallend Gemach, in ganzer voller Begleitung.
Und dann rauschet der Vorhang empor; die Arie singet
Durch die silbernen Saiten; und hat sie selber gelernet,
Ihre Stimme zu biegen, und von den Welschen zu borgen:
So wird unser Vergnügen durch zärtliche Worte vermehret,
Wenn der bezaubernde Mund mit wahrer Empfindung sie singet;
Ihre Fertigkeit wird ein Kreis der Bewunderer preisen.

Und hier wolle die Muse Germaniens Ehre behaupten,
Das durch eignes Verdienst den musikalischen Lorbeer
Um die Schläfe sich beugt, und mehr, und größere Namen,
Unter der Menge von Meistern erblickt, als Frankreich
und Welschland.
Jener Orpheus der Britten in Vauxhall und Ranelagh
bewundert,
Der im Tempel entzückt, und auf dem Theater geherrscht
hat;
Dieser gehörte zu uns. Der Marmor, welchen die Ehrfurcht
Ihm errichtet, ist auch ein Ehrengedächtniß für Deutsch-
land.
Und durch ihn ward Deutschland nicht arm. Der glück-
liche Hasse,
Allezeit glücklich im Ausdruck, und neu in seiner Erfindung,
Hat nicht Germanien nur in hohes Erstaunen gezwungen,
Welschland selber hat sich nach seinem Muster gebildet.
Und sang nicht der gründliche Graun die zärtlichsten Lieder,
Mit dem größten Genie auch nach den strengesten Regeln,
Regeln, die niemals ihm Schwung, und Feuer, und
Kühnheit, benahmen?
Aber wer ist der Greis, der mit der leichtesten Feder,
Voll von heiliger Glut, den staunenden Tempel entzücket?
Höre! wie rauschen die Wogen des Meers! wie jauchzen
die Berge
Und das Land dem Herrn! Wie füllt mit heiligem Schauer
Ein harmonisches Amen die fromme Seele! Wie zittert
Von dem geheiligten Schall der Hallelujah der Tempel!
Telemann, niemand als du, du Vater der heiligen Ton-
kunst,
Dessen erhabnen Gesang der Gallier selber bewundert,
Kann mit irdischen Tönen die Chöre der Engel entzücken.

Und wie viel der würdigsten Geister umringen die Muse,
Welche für ihre besondere Kunst den Lorbeer verlangen!

Von der geheiligten Orgel bis auf die Flöte, sind Meister,
Die kein anderes Volk in solcher Vollkommenheit darstellt.
Welche Namen sind Bach, und seine melodischern Söhne,
Sie, die der Hand, sonst lahm zum Clavier, mehr Finger gegeben.
Matheson, dieser gründliche Greis, und Marpurg, erhellen
Durch die leuchtende Fackel der Wahrheit die Nebel des Irrthums,
Welche bisher die Tonkunst umhüllt. Ein Wagenseil schweifet
Wild und bezaubernd durch mächtige Saiten. Der würdige Bruder
Unsers unsterblichen Grauns wird ewig durch eigenen Lorbeer;
Und Agricola stimmet das Herz zu sanftem Entzücken.
Schwanenberg kömmt mit gründlicher Einsicht, mit reicher Erfindung,
Ueber die Alpen zurück. Sack, Fleischer, und Nichelmann zaubern
Auf dem beseelten Clavier; und Benda, von ewigen Nachruhm,
Faßt den gewaltigen Bogen. Die Herzen schmelzen, und neidisch
Hören die Welschen ihm zu. Quanz macht die scherzende Flöte
Zu der Kenner Erstaunen, und ward der Liebling der Tonkunst,
Der dich, großer Friedrich, gelehrt. Der glückliche Rolle
Folgt Grauns blumichter Bahn. Riedt, Schafrath, Hertel, und Schale
Reissen uns hin; wie du auch, o Kunz, manch zärtliches Lied fließt
Von melodischen Lippen, das ihre Begeistrung erfunden.

Dich deckt Staub, des Pantalons Schöpfer, doch lebest
du ewig
Bey der Nachwelt; auch du, o Weise, du mächtiger
Zaubrer
Auf nun faßt vergessener Laute. Mit frohem Entzücken
Sieht die Muse Schaaren bey Schaaren, und segnet die
Namen,
Deren zu viel sind, als daß sie die Gränzen des engeren
Liedes
Faßten; die aber dereinst, mit güldnen unsterblichen Lettern,
Das Gerücht an die Pfeiler im Tempel der Ewigkeit ein-
gräbt.

Du, des Tages gefälliger Herbst, du, der du mich
reizest
Mit dem wolkichten Himmel, mit sanften gemäßigten
Schatten;
Der du lauter mit sich der Seele zu reden vergönnest;
Holder Abend, dem meine Gesänge zum öftersten schallen:
Schütte den Einfluß harmonischer Sphären, und blin-
ckender Sterne,
Welche du jetzt zum mäandrischen Tanz am Himmel her-
aufführst,
Ueber meinen Gesang, damit er in fließenden Tönen
Von der Leyer erschalle, die jener zaubernde Britte
Ueber ein ähnliches Thema mit größerem Feuer geschlagen.
Recke den Zauberstab aus, und laß die Gefilde der Thorheit,
Und der vergänglichen Freuden vor meinen Augen ver-
schwinden.
Höhere Scenen erwarten mein Lied. Schon seh ich von
fernher
Deine Schwester, die Nacht, in majestätischer Stille;
Und die Muse versammlet die Kräfte zum künftgen Ge-
sange.

2.

An Herrn Marſchand, berühmten Violiniſten in Paris.

On voyoit autrefois aux accords de la Lyre,
S'elever des remparts, ſe former dés cités;
La divine harmonie exerçoit ſon empire
Jusque ſur les rochers de ſes ſons enchantés:
Tous ces traits me ſembloient d'ingenieuſes fables;
Mais les accords touchants, les ſons inimitables
Que, ſous tes doigts brillans, nous rend le Violon,
Me font entendre Orphée et voir un Amphion.

Par *M. de Chamblage.*

BSB Bayerische StaatsBibliothek
MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Forkel, Johann Nikolaus,

Musikalisch-kritische Bibliothek

Bd.: 3

Gotha (1779)

Mus.th. 1147-3
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10598553-5
VD18 80085458